

Alfredo Alzugarat

# Letras

**Alfredo Alzugarat** es Licenciado en Letras por la udeLar, narrador, crítico e investigador. Publicó los relatos de *Porque la vida ya te empuja* (1987) y, en 1996, *War* (La guerra es un juego). es autor de las investigaciones *Desde la otra orilla* (1997), *Trincheras de papel. Dictadura y literatura carcelaria en Uruguay* (2007, Premio ensayo Literario del Ministerio de educación y Cultura), *El discurso testimonial uruguayo del siglo XX* (2009) y *Diario de José Pedro Díaz* (2012). Participó en *En otras palabras, otras historias* (H. achugar comp., 1994), *El presente de la dictadura* (Á. rico comp., 2005), *William Henry Hudson y la tierra purpúrea* (2005), Carlos Liscano. *Manuscritos de la cárcel* (F. Idmhand coord., 2010) y *El escritor y el intelectual entre dos mundos* (C. Chantraine-Braillon, N. Giraldi, F. Indmhand eds., 2010). Como crítico colabora en la actualidad en *El País Cultural*. Integra el departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional de uruguay.

Alfredo Alzugarat

# 40 años de literatura uruguaya (1973-2013)

Í N D I C E

Introducción ..... 5

    Necrocosmos y después .....7

    La última trinchera .....11

    Los exiliados también existen ..... 13

La narrativa de la redemocratización .....16

    El auge del testimonio ..... 18

    En pos de la historia .....20

    Nuevos y viejos rumbos .....25

    La novela policial .....29

    Estética de la crueldad ..... 31

    Cuarenta años de raros .....32

    Narrativa de mujeres .....36

    Escrituras del yo ..... 40

Los poetas de aún hoy ..... 48

    Las nuevas promociones .....58

Bibliografía básica.....63

Introducción

El 26 de junio de 1973 la muerte de Francisco “Paco” Espínola cerraba para siempre una etapa de la historia de la cultura en Uruguay y era signo del peor de los augurios. Al día siguiente se concretó el golpe de estado cívico-militar, desde largo tiempo anunciado, que implicó la inmediata disolución del Parlamento y el total cercenamiento de las libertades públicas. El movimiento popular respondió con una huelga general y la ocupación de centros de trabajo y de estudio. La flamante dictadura ilegalizó a la central única de trabajadores (cnt), prohibió toda actividad política y en el transcurso de los siguientes meses intervino la Universidad. Más que el control, la devastación de la educación pública y de la cultura se volvió un objetivo imprescindible para

Se clausuró el semanario *Marcha* y se destruyó gran parte del archivo de Cinemateca del Tercer Mundo, se ilegalizaron y requisaron las pertenencias de la casa editora Pueblos Unidos y de la institución teatral El Galpón. La censura se volvió omnipresente y alcanzó a todo tipo de eventos y publicaciones, en tanto el oportunismo privilegiaba al producto frívolo y trivial. Se prohibió la circulación de libros de Espínola, Amorim, Benedetto, Rosencof, Galeano, Onetti, Martínez Moreno, Gravina e Idea Vilariño. No podían difundirse canciones de Zitarrosa, Viglietti, Los Olimareños y otros. Pero, más allá de la obvia interdicción a todo lo que se considerara subversivo, no hubo li-

los golpistas. Se destituyó a cientos de profesores. Fue alto el número de intelectuales obligados a exiliarse. Otros fueron presos y torturados, algunos asesinados y desaparecidos. Los que permanecieron en el país fueron condenados poco más que al silencio.

neamientos específicos que guiaran a los censores. “La indeterminación de los límites de la censura fue un muy eficaz instrumento de dominio... El no saber exactamente qué se puede decir pero saber que hay cosas que no se pueden decir hizo que el

El cierre del semanario *Marcha*

El 8 de febrero de 1974, el número 1.671 de *Marcha* publicó “El guardaespaldas”, cuento ganador del concurso anual convocado por el semanario. El texto ficcionalizaba con vigor narrativo y crudo lenguaje la ejecución de un conocido torturador por un grupo guerrillero. La reacción fue implacable. Al día siguiente el director del semanario, Carlos Quijano, el secretario de redacción, Hugo Alfaro, el autor del cuento, Nelson Marra, y dos de los tres jurados del concurso, Mercedes Rein y Juan Carlos Onetti, fueron conducidos detenidos a Jefatura de Policía de Montevideo. Debieron radicarse desde entonces en el exterior el crítico Jorge Ruffinelli y el editor Gerardo Fernández. El semanario reabrió poco después, apenas hasta el 22 de noviembre de ese año, cuando se lo clausuró definitivamente. Nelson Marra permaneció preso cuatro años en la cárcel de Punta Carretas acusado de “vilipendio”. Onetti emigró poco después a España, donde murió en 1994. La censura a “El guardaespaldas” significó la prohibición del producto directo de la imaginación de un escritor y el comienzo del fin de uno de los periódicos más influyentes de América Latina.

miedo se impusiera en la conducta de cada uno”, ha afirmado con acierto Carina Blixen.<sup>1</sup>

El vaciamiento cultural se volvió evidente al poco tiempo a la vez que la dictadura creaba su historia oficial, su propio lenguaje y su esbozo de contracultura. Se habló de “ponerle el hombro al Uruguay”, se abusó de vocablos como “cónclave” y “cronograma” y se continuó la campaña xenófoba contra el idioma portugués que rebasaba la frontera territorial. La exacerbación del nacionalismo dio motivo a proclamar que “se combatirá el envilecimiento del lenguaje, rescatando su pureza original, con órganos de contralor.”<sup>2</sup> Desde la prensa escrita se enseñó que no se debía decir “entró para adentro” ni “voló por el aire”. Afirmar una “contracultura” exigía cambiar desde la raíz.

Coinciden en este período integrantes de tres generaciones literarias: los veteranos del 45, los comprendidos dentro de la llamada “generación del 60 o del 69 o de la acción”<sup>3</sup> y finalmente los “nuevos”, los jóvenes que irán surgiendo en esos años. La dispersión de los que se exiliaron (algunos como Mario Benedetti, Carlos Martínez Moreno y Ángel Rama residirían en más de un país; Carlos Quijano y otros se instalarían en México; Eduardo Galeano y Juan

1 Carina Blixen, *Palabras rigurosamente vigiladas*, p. 12.  
2 *El País*, Montevideo, 4/12/1978, citado en “Política lingüística y dictadura militar: las campañas en defensa de la lengua”, de Graciela Barrios y Leticia Pugliese, en *El presente de la dictadura* (A. Marchesi, y otros coord.).  
3 Ambos términos provienen de Ángel Rama, en *La generación crítica (1939-1969)*. Muchos de los autores se autodenominaron irónicamente “generación del apéndice” porque Emir Rodríguez Monegal los había mencionado en el Apéndice de su libro *Literatura uruguaya del medio siglo*.

Carlos Onetti en España, Omar Prego en Francia; la fundación Ayacucho en Venezuela fue lugar de paso para otros que luego siguieron rumbo a Estados Unidos) sumada al aislamiento y la reclusión en sus hogares de los que se quedaron, se volvió un factor determinante para la producción literaria. Se limitaron los vínculos intrageneracionales y, lo que es peor, desaparecieron los lazos suprageneracionales que podían nutrir a los que asomaban, a los escritores de las siguientes generaciones, quebrándose así la imprescindible continuidad. Aunque provistos de una misma identidad, la distancia que se abrió entre ellos generó experiencias muy dispares.

### Necrocósmos y después

Fronteras adentro, a pesar del desamparo, la creación no cesó. La cultura resistió replegándose, aunque solo fuera por el fin de permanecer. La desinformación reinante empujó el mundo a la vez que alimentó una incertidumbre poblada de rumores. La amenaza desembocó en miedo y el discurso oficial, al tergiversar sistemáticamente los hechos y pretender imponer lo imposible de creer, retorció toda lógica racional. La dislocación de la realidad tuvo por resultado una atmósfera de extrañeza. La necesidad de evasión, de exponer una mirada oblicua o tangencial que desarmara los mecanismos del poder, fue imponiéndose por la fuerza del agobio. La “narrativa de imaginación”, la que tiene por común denominador el acento en la libre fabulación, pronto se convirtió en hegemónica. “Cuando la realidad es demasiado intangible, los hombres tienden a refugiarse en lo fantástico. Cuando la

realidad agrega a su dureza la restricción de la censura, aun los escritores de temperamentos más realistas recurren a lo fantástico para poder hablar”, opinó Graciela Mántaras en una entrevista que le realizara Alejandro Paternain.<sup>4</sup> Los hechos respaldaban sus dichos. Había tenido oportunidad, junto a Roger Mirza y Jorge Lafforgue, de integrar el jurado del concurso convocado por editorial Acali y el diario *El Día* en 1980. Se habían presentado más de doscientos textos de narrativa. “Todas las formas de lo fantástico aparecieron allí”, señaló Mántaras. El concepto era aplicado de manera amplia. Por “fantasía” se entendía no solo la alteración de la realidad sino la deliberada extrañeza de la misma, la presencia de lo onírico, lo irracional, la continuidad de los “raros”.

Pero el condicionamiento del entorno no basta por sí solo para explicar esta opción. Es indudable que, al menos desde una década atrás, existía en algunos autores una inclinación creciente hacia esa ruptura experimental, hacia esa “exacerbación ilusoria de los datos reales”, como afirmaba Ángel Rama. Ambos factores se coadyuvaban. En la cárcel, donde esa atmósfera de aniquilamiento del individuo era llevada a su máxima expresión, no escribieron Mauricio Rosencof *El combate del establo* o Carlos Liscano *La mansión del tirano* por la sola necesidad de evadir la censura. No se escriben esos textos si no existe en quienes los crean el respaldo de una firme convicción estética.

De esa escritura y esa temática, que tenía en *outsiders* como Felisberto Hernández, L. S. Garini y Armonía

<sup>4</sup> Alejandro Paternain, *El Uruguay de nuestro tiempo. El testimonio de las letras*, Clae, Montevideo, 1983.

Somers notables antecedentes, participaban algunos de los del 45 que merecieron integrar la antología *Cien años de raros* (1966), algunos de los del 60 y otros inclasificables. En 1971 Héctor Galmés (1933-1986) publica *Necrocosmos*, título simbólico como pocos, de la decadencia y podredumbre que se avecinaba y del fin de “los años míticos señalados por la paz política y la prosperidad, cuando los tranvías llenaban las calles de música.”<sup>5</sup> La nostalgia y la poesía de ese mundo que agoniza parecen chocar con un presente

<sup>5</sup> Héctor Galmés, *Necrocosmos*. Banda Oriental, Montevideo, 1986, p. 35.

que cancela lo cotidiano, eso que solo se apreciaba, dolorosamente, cuando va rumbo a su desaparición. La persistencia de ese clima poético, su particular forma de concebir la estructura novelística, donde importan más los cuadros o momentos que la progresión, y la ambigüedad de ese universo personal que supo crear, se afirman en obras posteriores como *Las calandrias griegas* (1977) y *La noche del día menos pensado* (1981), convirtiéndolo en uno de los más sólidos narradores de esos años. La imaginación, uno de sus temas más frecuentes, cierra el último de sus libros, *Final de borrador* (1985): “Me siento condenado, porque me han

robado la imaginación”, dice el personaje, en una afirmación colmada de resonancias. Con el tema de la locura (“Suite para solista”) participó en una de las más representativas antologías de esos años, *Diez relatos y un epílogo*, donde bajo la sombra tutelar de Armonía Somers (1914-1994), coordinadora y autora del post facio, se incluyen algunos autores que marcan el período y cuyas obras se embarcan decididamente en la línea de ruptura del modelo narrativo tradicional. Son ellos: Miguel Ángel Campodónico (1937), Teresa Porzecanski (1945), Tarik Carson (1946), Mario Leverero (1940-2004) y Mercedes Rein (1931-2006).

*Donde llegue el río pardo* (1980), de Campodónico, construye en distintos planos narrativos un mundo ficticio, el País Saromedio, donde reina la más estricta separación social, las capas medias están representadas por ciegos y “el futuro había sido depositado en las manos de los locos y de los dormidos”; *Invención de los soles* (1981), de Porzecanski, encierra una historia maravillosa y

Consolidan esta línea narrativa la propia Somers, que aportó los cuentos y relatos de *Muerte por alacrán* (1978) y *Tríptico darwiniano* (1982), y José Pedro Díaz (1920-2006) que, profundizando un sendero abierto años atrás, desembocó en sus *Nuevos tratados y ejercicios* (1982), breves textos fronterizos entre lo lírico y lo narrativo donde lo sacro, lo informe y lo inestable conviven en territorios tan sugerentes como inquietantes: “Los huidizos cimientos de nuestro ser no están sino en esas delgadas invenciones que creemos proyectar”, había afirmado.<sup>6</sup>

Los cuentos de Julio Ricci (1920-1995) presentan una nutrida galería esperpéntica de seres víctimas de manías (“gelonios”), obsesiones humillantes que cualquiera quisiera ocultar y en la que ellos se regodean, útiles al autor para brindar un diagnóstico desesperanzado y siniestro de la condición humana. Dice en el prólogo de su más famoso libro, *El grongo* (1976): “Las narraciones que incluye este volumen son producto de mis constantes meditaciones sobre los hombres, esos hombres ora sumisos y resigna-

poética contada a varias voces; la trilogía “Involutaria” de Levvero: *La ciudad* (1977), *Paris* (1980) y *El lugar* (1982), presenta el tema del viaje en su acepción pesadillesca, laberíntica, delirante, con un protagonista que en última instancia se busca a sí mismo (“gran metáfora del extrañamiento y la ajenidad”, dijo de ella Wilfredo Penco). Aunque todavía apegado al “estilo” felisbertiano, se anuncia ya aquí la variedad de temas y géneros que el autor será capaz de abordar. *Casa vacía* (1984), de Mercedes Rein, sitúa al lector en el espectro de lo cortazariano, de lo fantástico que convive con lo real, de lo peligrosamente oculto tras lo aparente.

infinitas que construye la trama de la sociedad a su imagen, esa imagen siempre cambiante pero coherentemente incoherente que se nutre de justicia e injusticia”. El humor negro y lo revulsivo se mezclan con reminiscencias kafkianas, con la ausencia de paisaje, con una fina observación. En su cuento “La cola”, donde una interminable fila de personas avanza lentamente hacia un misterioso trámite final, es posible percibir el clima de asfixia que se vivía y a la sociedad entera como víctima de conductas patológicas. Tenaz divulgador de la obra de su amigo Garini fue, como él, situado al margen, casi ignorado por su tardía aparición.

El realismo tuvo su principal representante en Anderssen Banchero (1925-1987) que, a través de sus cuentos y *nouvelles*, se atrevió a explorar el paisaje gris de los suburbios montevideanos, con sus callejitas de barro, yuyos y boliches, atravesadas por ex hombres (*Triste de la calle cortada*, 1975; *Las orillas del mundo*, 1980). “Toda su obra está recorrida por una sensación de fracaso, de ruina, de rebeldía que se agota ante la sordidez de las estructuras sociales consagradas y de los propios destinos individuales”, ha señalado Heber Raviolo, prologuista de sus libros. La salida de la dictadura le permitió ir más lejos aún: cuentos como “Ojos en la noche”, “Cartas a Nélide” y “Aquí yace insepulto” denuncian la represión, el exilio político, la tortura, los desaparecidos. Su lenguaje áspero y a la vez poético, la recurrencia al sarcasmo, la creación de atmósferas y de personajes, lo sitúan como uno de los maestros en su estilo, aunque a veces pase casi desapercibido por el momento en que publicó su obra y por su confianza a contrapelo en

dos, ora violentos y solapadamente malvados que veo día a día moverse por las calles con sus secretos y sus tragedias auestas y como hormigas en busca de un destino tranquilizador que casi siempre les hace gambetas. En todos los lugares en que estuve he hallado también ese palpar dolorido y ansioso de los hombres que brota de su incapacidad de entenderse, y me he preguntado: ¿Cómo se podrá solucionar esto? Y he pensado que nunca habrá solución, porque el hombre es un ser lamentable y afortunadamente fáustico, de proyecciones ilimitadas y ambiciones

6 José Pedro Díaz, *Tratados y ejercicios*. Universidad Veracruzana, México, 1967, p. 15.

Anderssen Banchero

Finalmente, por lo menos en el insilio, este período fue punto de arranque o de afianzamiento para narradores y poetas cuyas trayectorias llegan hasta nuestros días y que veremos más adelante: Hugo Burel, Hugo Fontana, Mario Delgado Aparain, Rolando Faget, Eduardo Milán (que se exilia en 1978) y muchos otros. En el páramo de aquellos años surgieron algunas revistas de vida efímera como *Nexo*, *Cuadernos de Granaldea*, *Prometeo*, *Foro Literario*, *Sintaxis*, *Poética*, *Imágenes*,



### El Club del Libro

En 1976, Carlos Maggi, María Inés Silva Vila, José Pedro Díaz y Amanda Berenguer fundan el Club del Libro, iniciativa que contó con el apoyo publicitario del programa radial Discodromo Sarandí, de Rubén Castillo. A partir de la publicación de *El libro de Jorge* (obra de Maggi, sin firma) se obtuvieron hasta 3.500 suscriptores mensuales que llegaron a recibir 65 libros de narrativa universal. La empresa familiar permitió sobrevivir, cultural y económicamente, a decenas de personas durante varios años. Seleccionaban textos, traducían cuando correspondía, los imprimían y los repartían. Los ejemplares, como lo simbolizaban sus tapas, se volvieron una llamita en la oscuridad. Posteriormente se les sumaron los “Pliegos de Arte y Poesía” (30 títulos), que combinaban plástica y literatura, y los “Cuadernos de Delmira”. El éxito alcanzado consagró la venta de libros por suscripción y a domicilio, idea que todavía hoy continúa con la colección Lectores de Banda Oriental, surgida en 1978.

páginas culturales (*La Semana* de *El Día*, revista *La Plaza*, *El Correo de los Viernes*, *Jaque*, *La Democracia*, *Opinar*, *Aquí*) y pequeñas editoriales dirigían especial atención al libro de poemas: Editorial de la Balanza, del Mirador, Destabanda y en especial Ediciones de Uno.

Consecuencia de la publicación *Uno en la cultura* (número único), Uno se extendió desde 1982 a 1994 con 70 libros éditos y 900 suscriptores. Sus miembros volantearon poesía de presos y exiliados (las llamadas “public/acciones”), imprimieron las primeras Agendas por los Derechos Humanos, fueron vanguardia en poesía y grupo de acción y resistencia en un solo envase. Sergio Altesor ha afirmado que muchos críticos todavía hoy no han podido “tragarse la desacralización de la política/politización del jolgorio, en el que Uno militó con tanto desparpajo poético”<sup>7</sup>. En esos tiempos de silencio, además de estos

grupos editores, vale recordar el taller literario de Sylvia Lago y Jorge Arbeleche por su labor de difusión y de estímulo a la escritura.

### La última trinchera

En las cárceles de la dictadura, características similares a las del insilio pero llevadas a su peor extremo (aislamiento, incomunicación, censura, miedo, represión), condicionaron toda posibilidad creativa. En esos universos cerrados la escritura debió ser reinventada desde su más mínima expresión. Siguiendo un rumbo ya abierto por Carlos María Gutiérrez y su *Diario del cuartel*, la literatura germinó en la soledad de los calabozos cuarteleros y se desarrolló en las celdas de las prisiones militares a lo largo de los años. El inmenso caudal de lectura que pueden llegar a devorar los presos, sobre todo si existe una biblioteca

<sup>7</sup> Luis Bravo, “Huérfanos, iconoclastas, plurales (la generación poética uruguaya del 80)”, en *Fórnix*, Num. 5–6.

organizada y administrada por ellos mismos como sucedió en el Penal de Libertad, incidió de modo decisivo para que muchos hallaran en la práctica de la escritura una forma de encontrarse a sí mismos o de preservar un equilibrio mental en un sitio donde la despersonalización era diariamente impuesta. La necesidad de “volar” a través de la imaginación, unida a los recuerdos de infancia y adolescencia y a los sentimientos más elementales, fueron motivos inspiradores. La poesía fue tal vez el género más desarrollado, aunque no faltaron la narrativa fantástica, el cuento de realismo costumbrista, los relatos para niños y hasta el teatro.

La cárcel, a pesar de todas sus limitaciones, fue la cuna literaria de Carlos Liscano, Hugo Bervejillo, Richard Piñeiro, Ana Luisa Valdés, Carlos Caillabet, Elbio Ferrario, Sergio Altesor, Roberto Meyer, José Fonseca, Omar Mir, Domingo Trujillo, Ivonne Trías y otras y otros que se expresarían una vez superada la etapa. Fue también el sitio donde continuaron su ya destacada trayectoria Hiber Conteris, Mauricio Rosencof, Miguel Ángel Olivera, ya sea por lo que pudieron escribir en esa situación o por la experiencia acumulada que se vertería después, ya en libertad, como fue el caso de Gladys Castelvechchi. Las primeras muestras de literatura carcelaria se realizaron a través de antologías, la más temprana publicada en el exterior: *Uruguay. Poemas de la cárcel* (1978), con prólogo de Alfredo Gravina, y otras dadas a conocer en 1984, en la agonía de la dictadura: *La sal de la tierra. Cuentos escritos en el Penal de Punta de Rieles* y *La canción de los presos*<sup>8</sup>, a las que hay que sumar,

<sup>8</sup> *La canción de los presos* fue publicado de modo simbólico como una antología de varios autores aunque en realidad era obra de uno

una vez en democracia, los recitales de *Cantares del calabozo* y la serie de *Escritos de la cárcel. La expresión poética de los presos políticos* (1986) y *La narrativa de los presos políticos* (1988).

Jorge Luis Freccero (1943-2000), fundador de Teatro de Uno, autor de un libro anterior a su prisión, *Trifos y Nauseas*, no abandonó jamás ese su espacio propio de delirio, de fantasía sin ataduras, donde lo absurdo, lo insólito y lo poético se dan la mano. La experiencia de la cárcel la sublimó en una fantasía desbordante en su colección de cuentos *Parricidio con granate tenue* (1987) donde nenúfares y heliotropos se convierten en animales carniceros, a los misteriosos cuernasoles les siguen los coliflores salvajes, la realidad se invierte sin perder la ternura, lo inquietante permanece latente hasta estallar en gritos de angustia y los sueños desembocan en el humor o en la pesadilla truculenta, provocando tanto la lectura incómoda como el placer sin interrogantes. Fue esa vida onírica la que le permitió un adecuado procesamiento creativo de vivencias traumáticas de larga duración, coincidiendo en su temática con la “imaginación enloquecida” que ocupaba a otros escritores del insilio.

Miguel Ángel Olivera (1943), por su parte, es quizá el autor más representativo de la poesía carcelaria. Su obra es síntesis de militancia política y poética y su verso exhala vehemencia expresiva, altivez y desafío en su significado, llegando a veces hasta una crudeza revulsiva. Lo alimentan el tango y su destreza en el lunfardo, que vuelven compatible el universo gris del arrabal con el testimonio indignado y furioso. Entre

solo, Hugo Gómez, poeta que decidió permanecer en el anonimato.

sus muchos títulos se destaca *Los reventados* (1985), *Tangata desde la cárcel* (1986), *Los que no mueren en la cama. Poética de la tortura* (1988), *Canemas para un adiós y una bienvenida* (1990).

### Los exiliados también existen

A pesar de Quiroga o de Onetti que vivieron en Argentina, o de Paseyro y Luis Campodónico que lo hicieron en París, era difícil hasta la segunda mitad del siglo pasado considerar a Uruguay como un país donde fuera frecuente que sus escritores se exiliaran. La dictadura invertiría esa realidad en un corto plazo, afectando a maestros del 45 y a algunos miembros de la generación del 60. La lejanía de muchos fue solo

temporal y retornaron al país con la restauración de la democracia. Hay en cambio quienes aún continúan viviendo en el extranjero. Con ellos, el Uruguay literario adquirió fronteras múltiples y afirmó para sí el novedoso espacio de lo transterritorial, concepto hoy afín quizá a la literatura de la mayor parte de las naciones. (Efecto recíproco de esa dimensión transterritorial es la asimilación al medio uruguayo de los argentinos Carlos María Domínguez y Elvio Gandolfo y del cubano René Fuentes Gómez.)

Cristina Peri Rossi (1941) aparece como uno de los escritores más emblemáticos en ese sentido, con sus casi cuarenta años residiendo en Barcelona. La “extranjería” es en ella no solo una realidad social sino también un mecanismo de observación que le permite adentrarse en el vasto universo que cultiva

13

desde sus primeros libros, donde campean los motivos del viaje, los museos, la infancia, el paisaje natural degradado, la alienación de la vida urbana, la sexualidad y otros temas. *El museo de los esfuerzos inútiles* (1983) y *La nave de los locos* (1984) son algunas de las obras narrativas que más han llamado la atención de los críticos en esta etapa y que ha alternado con colecciones de poesía como *Europa después de la lluvia* (1987) y *Las musas inquietantes* (1999). En Barcelona también, desde hace décadas, residen Teresa Shaw (1951) y Héctor Rosales (1958), creadores de una poesía que ha sabido integrarse a la literatura peninsular al punto de formar parte de numerosas antologías internacionales. Cerca, en Zaragoza, se ha establecido definitivamente Fernando Aínsa (1937), quien ha continuado allí con su obra crítica y narrativa. Y en Madrid, Antonio “Taco” Larreta (1922) inició en 1980 su trayectoria de narrador con *Volavérunt*, una novela de intriga histórica que señaló una nueva faceta en alguien prestigioso hasta ese momento en todo lo relativo al quehacer teatral y como guionista cinematográfico.

Si bien la nostalgia y la otredad son temas comunes a cuantos se exilian, la coincidencia en lo

mas imperantes o a la rebelión contra un sistema omnipotente. En 2010 publicó *La creación del orden*, trama fragmentaria en la que el azar es componente esencial. Los espejos, el infinito, el laberinto, la sombra de Felisberto Hernández y algunos recursos del surrealismo se reiteran en sus argumentos. En el mismo camino que Peri Rossi y Larrañaga, se encuentra Ana Luisa Valdés (1953), residente varias décadas en Suecia, con *La guerra de los albatros* (1982), su mejor libro.

Leonardo Rossiello (1953), académico en la Universidad de Gotemburgo, ha publicado, además de ensayos y libros de cuentos y de poemas, la novela *La mercadera* (2001), donde invierte el mundo y la mujer ocupa el rol protagónico que ejercía el hombre en la Antigüedad. Nada cambia, sin embargo, y sigue en pie la lucha por la libertad o la traición, la dignidad o la bestialidad. “Somos todos animales”, es la reflexión de “la mercadera” ante un mundo desolado y sin salida.

Sergio Altesor (1951) ha alternado su poesía (*Río testigo*, escrita en la cárcel en 1973; *Trenes en la noche*, 1976; *Archipiélago*, 1984) con la prosa y la creación plástica. El hombre escindido en el exilio entre el

maravilloso también aquí es manifiesta. Silvia Larrañaga (1953), residente en Francia, ha confrontado el París de su presente con el Montevideo de sus vivencias en *La fusión de las siluetas* (1988), pero es en sus novelas *Intramuros* (1997) y *Gran café* (2000) donde quizá revele su mejor perfil. Ambos relatos se sitúan en edificios interminables que oprimen y devoran a sus personajes, mundos cerrados, intemporales y ambiguos, donde la anécdota queda reducida al mero deseo de transgresión a estrictas nor-

norte y el sur o entre el presente y el pasado, o en la vida diaria, entre la realidad y el sueño, el estar y el querer, la materia y el deseo, recorren su obra en verso. En esa área, *Serpiente* (1997), motivada por el retorno a Uruguay, abre una reinterpretación de la epopeya homérica (“Ulises busca a Ítaca dentro de sí mismo”, dirá) y del archipiélago personal que ahora se expande por las calles de Montevideo. En su novela-párrafo, *Río escondido* (2000), ordenada en base al encadenamiento de asociaciones mentales y

Sergio Altesor

vinculada a su creación poética, su alter ego Pedro Fontana huye de su pasado a la vez que pretende alcanzar la utopía en la Nicaragua sandinista.

Roberto Mascaró (1948) pasó de *Chatarra/campos* (1984), con la sensibilidad hundida en la desolación

invernal de la dictadura, de calles nocturnas y bares vacíos, a la mirada nómade, de poesía en prosa, de *Gueto* (1991) y *Campo abierto* (1998). Fue fundamental su contribución al surgimiento en Estocolmo de la editorial Siesta y la revista *Saltomortal*.

## La narrativa de la redemocratización

La vuelta a la democracia y a las libertades cívicas fue inevitablemente acompañada de las secuelas de la dictadura, una larga serie de carencias y de limitaciones, muchas de las cuales perduran aún hoy. La escandalosa deuda externa, el descenso del nivel educacional, la falta de soluciones económicas, condicionaron la vida de los uruguayos. La élite de la clase media ilustrada, otrora tan brillante, pertenecía al pasado. Una resistida ley pretendía dejar sin castigo a torturadores y criminales de lesa humanidad y se exigió someterla a veredicto popular. Para una realidad de múltiples facetas, múltiples iban a ser las respuestas. El encuentro en marzo de 1986 de un nutrido grupo de intelectuales durante tres días en la Universidad de Maryland (Estados Unidos) dejó a su vez en evidencia la aparición de tensiones hasta ahora casi soterradas. El enfrentamiento generacio-

nal estalló con vehemencia a partir de las intervenciones de Teresa Porzecanski y del polifacético Leo Masliah (1954) oponiendo, no sin cierta simplicidad, la narrativa de fabulación de los escritores del 60 al “realismo descriptivo e insuficiente” de los del 45<sup>9</sup>. En otro orden, estuvieron los que habían continuado cultivándose en universidades extranjeras y pensaban volver al país pero observaban con cierta lástima y condescendencia a los que habían permanecido en él<sup>10</sup>.

Ante la disgregación del arte, se imponían los caminos personales. A la desconfianza de los nuevos a los decálogos principistas, a estéticas que exigían

9 En la misma línea, con tono más agresivo y voluntario gesto de “chico malo”, se sumó luego Gustavo Escanlar (1962-2010), autor de la conocida *Oda al niño prostituto* (1993).

10 Ver Saúl Sosnowski (comp.), *Represión, exilio y democracia: la cultura uruguaya*.

protocolos de iniciados por su rigor disciplinario, se sumó un descaecimiento de la literatura comprometida y se careció de un proyecto

convocante y cohesivo. La mezcla de estilos o de discursos de distinto tipo, la variedad de narradores, los monólogos interiores, se volvieron de uso frecuente. La realidad social puso en boga subgéneros, algunos latentes desde hacía mucho tiempo (testimonio, novela policial, etc.) e innovaciones de variedades narrativas de vieja data (como era el caso de la novela histórica). “Es evidente que a partir de 1984 no hay ni estéticas ni sistemas de valores dominantes: sobresalen más las diferencias que las semejanzas. Una rápida revisión de la última década revela la convivencia desjerarquizada de modalidades muy diversas que coexisten sin prevalecer ninguna”, afirmó Hugo Verani en 1996<sup>11</sup>. La variedad de nuevos rumbos que a continuación se produce merece se la examine con atención.

11 Hugo J. Verani, *De la vanguardia a la posmodernidad: narrativa uruguaya (1920– 1995)*, p. 44.

Mauricio Rosencof

El auge del testimonio

Transcripción verbal de lo fáctico, emparentado con la novela de no ficción, las memorias y la autobiografía, el testimonio tiene por objetivo registrar y dar a conocer la verdad. Originado en torno a las luchas sociales y políticas que sacudían al continente desde el albor de los 60, en Uruguay nace vinculado a la crónica (“las prosas del mirar y del vivir”, de las que hablaba Real de Azúa) y con el reportaje (*La rebelión de los cañeros*, de Mauricio Rosencof, *La guerrilla tupamara*, de María Esther Gilio). Su consolidación se concretará en el exilio: abandonando la prosa de ficción, Eduardo Galeano narra *Días y noches de amor y de guerra* (1978) donde relata sus peripecias en la capital argentina entrelazando lo privado y lo público, lo cotidiano y lo trascendental, lo suyo y lo de

sentar una visión global de la cárcel política a la vez que hacerla trascender como figuración del sistema que la hizo posible. Primera en aparecer, esta obra alterna, con notable sentido de la progresión y de la creación de atmósfera, el relato carcelario con los sucesos del 14 de abril de 1972 (ese “infarto nacional”), lo que impide presentarla como un modelo del género. Hay que esperar a *Memorias del calabozo* (1987), de Mauricio Rosencof y Eleuterio Fernández Huidobro, para ver las posibilidades de esta escritura, su viabilidad como voz de los derrotados, su vínculo con la memoria espontánea y con la oralidad, la noticia de algo tan terrible y a la vez tan absurdo que invita hasta a la presencia del humor negro. Las cartas de presas y presos políticos, la historia de niños hijos de desaparecidos (*Amaral. Crónica de una vida*, de Álvaro

muchos, a través de una memoria globalizadora y al mismo tiempo subjetiva y selectiva.

A partir de 1985 el testimonio se torna un género torrencial. La necesidad de denunciar lo sucedido en la dictadura (las cárceles, la tortura, los desaparecidos, el secuestro de niños), desmentir la historia oficial que los personeros del régimen habían cimentado durante años o investigar sobre lo mucho que aún se ignora, son algunas de las razones que explican la abundancia de testimonios políticos en el primer lustro de democracia. Las cárceles de presos políticos, “residencia” de miles de uruguayos y metáfora de la realidad nacional durante el período dictatorial, constituyeron una fuente abundante para el género. En *Las manos en el fuego* (1985), de David Cámpora y Ernesto González Bermejo, se encuentra el punto de arranque del recorrido por un mundo que había sido tan cercano como desconocido. La intención es pre-

Barros-Lémez, *Mamá Julien*, de José Luis Baumgartner, etc.), las primeras investigaciones periodísticas (¿*Quién mató a Michelini y Gutiérrez Ruiz?*, de Claudio Trobo) o los primeros acercamientos biográficos de luchadores populares, de héroes condenados (*Ni muerte ni derrota. Testimonios sobre Zelmar Michelini y El viento nuestro de cada día: Wilson Ferreira Aldunate*, de César Di Candia, entre muchos), se abren paso en estos años, apuntando a lo épico, a la denuncia como premisa, muchos publicados de modo precario y los más urgidos por las circunstancias.

La confirmación en 1989 por referéndum popular de la Ley de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado, que cerraba el paso al ahondamiento de la verdad y a la posibilidad de juicio y de castigo a los responsables del quiebre institucional y sus dolorosas secuelas, pareció cortar de manera abrupta el desarrollo del género. No hubo ánimo para seguir por ese camino. La crítica

Fernando Butazzoni

tuvo tiempo de aquilatar la efervescencia del género, de sopesar su real valía. Para Verani, por ejemplo, el testimonio es un producto de la posmodernidad, un discurso de alternativa que pone en cuestión la noción de literatura. “La posmodernidad desestabiliza el concepto de literariedad” y revaloriza géneros documentales “que ponen en entredicho las partes estéticas privilegiadas por la modernidad, la noción de literatura como empresa de la imaginación El desplazamiento de la ficción a la historia inmediata, de la novela a la crónica periodística surge como alternativa a la hegemonía discursiva de las tendencias experimentales.” afirma<sup>12</sup>. Otros críticos, más atentos al acontecer nacional, esperaban la apertura hacia otros tipos de testimonio, a la voz de

Lo cierto es que el testimonio sobrevivió y aún hoy goza de buena salud. No solo se amplió en contenidos sino que retomó con más vigor su veta política desde fines de siglo a estas fechas. Hubo nuevos hechos que explican su reaparición. En Montevideo, las Marchas del Silencio, que se reanudan a partir de 1996, y al año siguiente, una reunión de trescientas ex presas políticas comprometidas con la reconstrucción de la memoria colectiva; en el exterior, el detonante de la prisión de Pinochet, el procesamiento por secuestro de niños a miembros de la Junta Militar argentina, la desclasificación de documentos relativos al Plan Cóndor, volvieron a poner en el tapete el tema de la violación de los derechos humanos durante la dictadura y la bús-

otros agentes sociales más acordes con la nueva realidad que se estaba entrenando, esperanza que creen frustrada al advertir que lo político parecía marcar los límites del género agotándolo.

12 Verani, H., Ob. cit.

*de abril* (2002), de Virginia Martínez, *El furgón de los locos* (2000), de Carlos Liscano, *Crónicas de una derrota. Testimonio de un luchador* (2003), de José Jorge Martínez, *Luis Pérez Aguirre, huellas de una vida* (1997), de Héctor Luna, *Fugas. Historias de hombres libres en cautiverio* (2004), de Samuel Blixen, *El hombre numerado* (2007), de Marcelo Estefanell. Un apartado de singular importancia lo constituye la presencia de voces femeninas, el abordaje desde el punto de vista del género, la difusión del rol de la mujer en las luchas sociales, la tortura, las violaciones y las cárceles de prisioneras políticas. Así surgieron los colectivos *Memorias para armar I, II y III* (2001-2003), y *De la desmemoria al desolvido* (2002), *La espera* (2001), de María Condenanza, *Oblivión* (2007), de Edda Fabbri, *Ciudadanas en tiempos de incertidumbre* (2010) y *Las rehenas* (2012), ambas de Marisa Ruiz (la última en coautoría con Rafael Sanseviero), y otros.

Mientras tanto fue la hora, aunque en menor medida e importancia, de otros tipos de testimonio que exponían el discurso de los excluidos, de los marginados por la sociedad: la mujer en los estudios históricos de Graciela Sapriza y Silvia Rodríguez Villamil (*La memoria sindical desde las mujeres y Memorias de la realidad: siete historias de vida*); las prostitutas, los homosexuales (*Naná. Punta del Este*, coordinado por Carlos Maggi, *Mujer de la vida*, de Luis Pérez Aguirre [ambos de 1991], *Uruguay homosexual*, 1996, de Carlos Basilio Muñoz); los afrodescendientes, judíos y otras comunidades de emigrantes (*Negros en el Uruguay*, 1994, de T. Porzecanski y Beatriz Santos; *Entre la matzá y el mate*, 1997, de Daniela Bouret, Álvaro Martínez y David Telias). *La niña, el huevo duro y el chocolate* (1987), de Ramona Caraballo, desventuras de una niña abandonada, historia con sabor a picaresca

quedada de la verdad. El éxito de *Mujica* (1999) y *Las vidas de Rosencof* (2000), largas entrevistas efectuadas por Miguel Ángel Campodónico, fueron el anticipo de un nuevo y prolongado interés. Entre las decenas de obras publicadas ya en el nuevo siglo se destacaron *Memorias de la resistencia* (2002), de Hugo Cores, *Los fusilados*

por donde desfilan hogares infantiles, malos tratos y maternidades adolescentes, es de los pocos libros que vinculan el quehacer testimonial uruguayo al latinoamericano, donde la necesidad de un intermediario culto que viabiliza la voz del otro, la del subalterno, es más frecuente.

Lo autobiográfico adquiere un relieve preponderante en *Contrapunto de recuerdos: Santiago-Montevideo-Moscú* (1991), de Yenia Dumnova, y *Por la vereda del sol* (1994), de Hugo Alfaro. Una rareza es la autobiografía apócrifa o simulacro de testimonio que realizaron Jorge Chagas y Gustavo Trullen en *José DElía: memorias de la esperanza* (1996 y 1998), donde la inserción de lo ficcional se volvió inevitable. En última instancia, un frágil y huidizo hilo separa el testimonio y las historias de vida de modernos relatos biográficos como los que veremos más adelante. En ese espacio entre dos aguas se halla *El tigre y la nieve* (1986), de Fernando Butazzoni, obra en la que se recrea de manera fiel y veraz el campo de concentración La Perla, en Córdoba (Argentina), y la ambigua relación entre un torturador y su víctima.

### En pos de la historia

En 1988 Tomás de Mattos (1947) publicó *¡Bernabé, Bernabé!*, una novela que gira en torno al exterminio de la nación charrúa y que presenta como protagonista a uno de sus victimarios, Bernabé Rivera. El éxito alcanzado marca un hito en la historia de la literatura uruguaya reciente. Se vendieron 28 mil ejemplares en la década siguiente, el libro generó una serie de intensos debates en la prensa, en mesas redondas y



Tomás de Mattos

hasta en el Parlamento, acumuló todos los premios e instó al desarrollo de un subgénero hasta entonces poco cultivado en nuestro país: la novela histórica (“o historia novelada”, según el prologuista ficticio de *¡Bernabé, Bernabé!*). De Mattos se había iniciado bajo el padrinazgo de Washington Benavídez, había integrado la selección de Ángel Rama *Cien años de raros*, tenía en su haber tres libros publicados (entre ellos, el más meritorio, *Trampas de barro*, de 1983) y esta nueva obra le significaba el tránsito del cuento a la narración extensa y su consagración como escritor. Un relato seductor, una trama hábilmente orquestada y un talentoso planteo que privilegia la escritura epistolar (típica de la época en que suceden los

hechos), y la personalidad de una mujer enfrentada al poder patriarcal (Josefina Péguy), permiten acceder a un acontecimiento deliberadamente oculto por la historiografía y la enseñanza oficial, una prueba contundente de la barbarie oriental estrechamente vinculada, por las fechas, a la independencia nacional y a la primera Constitución.

Como bien afirma Hugo Achugar, si bien es posible descubrir otros aspectos, “el momento cultural y el estado de la conciencia nacional hacia fines de la década del 80” redujeron la novela a un único tema: el genocidio, la muerte y la violencia acompañando el

nacimiento de la nación<sup>13</sup>. La renovación del subgénero estaba en boga en la literatura latinoamericana de entonces pero fueron las incertidumbres locales acerca de la restauración democrática, concretamente la campaña en torno al referéndum sobre la Ley de Caducidad y su resultado, los factores que sirvieron de marco más propicio para la difusión del libro. Según Elena Romiti, hay en la obra “un intento de

la impunidad” que ve presente en toda la sociedad. “Este desconocimiento de las normas, este abatimiento de los ideales, este desprestigio de la autoridad y este debilitamiento de los deberes de la solidaridad, ha llegado a conformar una cultura que es tan expansiva como escasamente percibida”<sup>15</sup>, afirmó, indicando a la vez la presencia de una narrativa que daba cuenta de ello. Aunque el planteo iba más

reencuentro con la memoria colectiva”, o la prosecución del “interés por la historia”, dos áreas canceladas por la dictadura<sup>14</sup>. *¡Bernabé, Bernabé!* provocó una necesaria y valiosa reflexión en torno al tema de la identidad a la vez que fue punta de lanza de un caudal de narraciones centradas en desenterrar recodos secretos y violencias escondidas del acontecer histórico nacional durante el siglo xix. Así, alrededor de los 90, aparecieron *Una cinta ancha de bayeta colorada* (1992), ópera prima de Hugo Bervejillo (1948), *El príncipe de la muerte* (1993), de Fernando Butazzoni (1953), *El archivo de Soto* (1993), de Mercedes Rein (1931-2006), *Los papeles de Ayarza* (1988), de Juan Carlos Legido (1923-2011) y *Hombre a la orilla del mundo* (1988), de Milton Schinca (1926-2012).

Suspendido el discurso testimonial y la revisión del pasado reciente, comenzaron a abordarse las instancias de reflexión que ofrecían otros momentos de la historia. Fue la hora de la búsqueda de analogías, de metáforas del presente, de la confrontación de procesos sociales similares. En 1993, Tomás de Mattos conjetura sobre una “cultura de

13 Hugo Achugar, *Nuevo diccionario de literatura uruguaya*, Tomo III (A. Oreggioni, coord.).

14 Elena Romiti, *La narrativa uruguaya de los últimos años. Sombras y espejos*, Poitiers, 2000.

allá de la novela histórica, de Mattos tomó como principal referente *Una cinta ancha de bayeta colorada* de Bervejillo, que sigue la vida del caudillo bárbaro Gregorio Suárez, verdugo en el sitio de Paysandú y en la guerra del Paraguay, asesinado por orden de Latorre. Su muerte es el cierre de una etapa. “De ahora en adelante habrá que contar con el Ejército para intentar un levantamiento”, dice en ella el narrador. El episodio forma parte de la historia de la impunidad uruguaya y como dice Butazzoni en su prólogo a *El príncipe de la muerte* (relato de la vida de Montenegro, otro asesino legendario): “la historia a veces se nos muestra como una cruel cadena de repeticiones, y cuando uno intenta bucear en las profundidades de hechos ocurridos hace mucho tiempo, puede con sorpresa hallarse ante semejanzas dolorosas y enseñanzas mal aprendidas”.

En una renovación que va más allá de lo temático, la abolición de la distancia épica, el protagonismo de las grandes personalidades de la historia (antes apenas entrevistas, casi inaccesibles), su humanización y su cotidianidad, la pluralidad de narradores y la importancia otorgada al discurso oral, son otras de las nuevas características de la novela histórica. Pero también hubo

15 Tomás De Mattos, “Narrativa uruguaya y cultura de impunidad”, en *Cuadernos de Marcha* N° 81.

otras líneas de creación dentro del género. La parodia tuvo como antecedentes importantes a *Crónica del descubrimiento* (1980), una inversión de la historia en la que indígenas americanos descubrían Europa, y *La batalla del Río de la Lata*, publicada diez años después, ambas de Alejandro Paternain (1933-2004). El punto más alto en ese aspecto fue logrado con *Maluco, la novela de los descubridores* (1989), donde Napoleón Baccino Ponce de León (1947) dio voz a un bufón que acompaña la travesía de Magallanes alrededor del mundo. Juanillo Ponce, el protagonista, hace uso de la lengua y los giros verbales del español antiguo a la vez que cuenta con la ancha libertad que le confiere su oficio para observar los acontecimientos desde el llano. En el mismo orden hay que situar al Artigas borrachín y putañero de *Artigas blues band* (1994) y a *Troya blanda* (1996) de Amir Hamed (1962).

Otra línea de trabajo, la continuidad de la concepción acevediana y tradicional, tuvo por consecuencia otras dos novelas de Paternain, *La cacería* (1994), excelente narración marina, exaltación de los corsarios

Marcia Collazo

episodio casi desconocido pero esta vez del siglo xx, y Juan Carlos Legido con *El café de las mil columnas* (1997). Debutaron Elena Romiti (1956) con *El abanico*

de Artigas, y *Los fuegos del Sacramento* (1998), fuegos de guerra y fuegos de amor en la gesta épica por la posesión de la Colonia del Sacramento.

En los años siguientes, aunque sin el ardor del primer momento, el auge continuó por un camino propio, ya sin depender de las exigencias que pudieran suscitar sucesos de actualidad. De Mattos continuó con su reflexión ética acerca de grandes crímenes, apelando a la reescritura: *La fragata de las máscaras* (1996), que subvierte a *Benito Cereno*, de H. Melville, ahora narrada “desde la óptica de los negros” y siempre por Josefina Péguay, o la extensísima *La puerta de la misericordia*. Bervejillo insistió con *Basilio está en la frontera (la chirinada)* (1995), otro

(1993), Domingo Trujillo (1946) con *Guyunusa* (2003) y Mario Delgado Aparain (1949) con *No robarás las botas de los muertos* (2005), recreación del sitio de Paysandú.

En 1995 se publicó la antología de relatos *Contando historia*, que atrajo a otros escritores al molino del género, a la vez que intentaba abrirlo a otras estéticas y otros rumbos ensanchando sus límites. Si ya en un principio Mercedes Rein, procedente del relato fantástico, había hecho honor al estatuto de la narración histórica, ahora se aproximaban otros como Leonardo Rossiello y Carlos Liscano, que insertaban el laboratorio experimental, o Renzo Rosello y Ana Solari,

quienes se animaban a incrustar casos policiales en las coordenadas del devenir histórico, una posibilidad que recuerda a *El nombre de la rosa*, de Umberto Eco. Antihéroes como Butch Cassidy, lejos de toda historia oficial y próximos al folletín de andanzas de matrones, pasaron también a formar parte de ese otro mundo novelesco. Finalmente, hay que mencionar *Uruguayos, esos argentinos de antes* (2006), de Nelson Ferrer (1961), de organización más compleja dentro de la misma línea, con la presencia de un detective contratado para hurgar en la vida del patricio Lucas Obes; y a Daniel Chavarría (1933), desde 1969 residente en Cuba, que ha participado con *El ojo dyndimenio* (1993), mezcla de folletín y relato de espionaje en torno a un tema universal, el poder, esta vez ambientado en la Grecia clásica.

Siguiendo los rumbos de los *roman de famille* europeos en su versión latinoamericana, verbigracia los Buendía de García Márquez, sagas familiares que recorren siglos, genealogías que comulgan lo maravilloso con lo cotidiano, lo colectivo con lo individual, se presentan como otra modalidad narrativa del último cuarto del siglo pasado. Fungen como otro signo de un tiempo de revisión. Serían epígonos de *Cien años de soledad* si no fuera porque no pretenden remontarse al origen de los tiempos ni a apocalipsis venideros, sino confrontar trozos de historia, deducir sensibilidades, rastrear atavismos. Lo hace Matilde Bianchi (1928) en *A la gran muñeca* (1988) a través de una larga sucesión de personajes, desplazándose desde los legendarios años 20 hasta los días previos al golpe de estado de 1973, dos momentos clave en la historia moderna de los urugua-

recupera momentos anteriores desde el naufragio y ruina final de los últimos herederos. La ilación de los recuerdos, más que una historia de ancestros, funciona como una terapia, una liberación de secretos desasosiegos, un fútil intento de explicar sus vidas. El paisaje de casas quintas del Prado del 900 se repite en *Ángeles apasionados* (1996), de Jaime Monestier (1925), largo discurrir de una familia de emigrantes españoles que desemboca en una autodestrucción capaz de abarcar todos los ámbitos, lo animado y lo inanimado, dejando en pie solo una reflexión tan irónica como ética. El cauce desmadrado de un río y la inundación de una casa da pábulo a la singularidad de que sean las propias aguas invasoras las que narren el pasado familiar en *Aguas en Nazareth*, de Paternain, también de 1996. Esa cotidianidad entre lo fantástico y lo real, ese tránsito entre ambos estados en la más absoluta normalidad, es uno de los puntos más altos de *Ángeles entre nosotros* (2005), de Alberto Gallo (1959), extensísimo puzzle que cruza el viaje de Charles Darwin en el Beagle con el registro de seis generaciones en suelo uruguayo, desde las invasiones inglesas al siglo xxi. Hechos mínimos que devienen en leyenda y magia componen la sustancia de *San Guebrel* (2000), donde Katia Engler (1955) recrea la historia de San Javier y sus emigrantes rusos. La polémica genealogía de Carlos Gardel, por su parte, ha dado lugar a la versión libre y ambiciosa de Butazzoni en *La noche en que Gardel lloró en mi alcoba* (1996).

Sin duda la gran excepción, por el hallazgo de un universo literario inusual de este lado del Plata, son *Tres muescas en mi carabina* (2002) y *Escritos en el*

sus personalidades talladas a golpes por la necesidad, en una dependencia casi absoluta de la naturaleza y en un mundo marginal que elabora sus propias leyes.

También es posible agrupar en esta categoría una narración inclasificable, *Las cartas que no llegaron* (2000), de Mauricio Rosencof (1933), ilación de fragmentos autobiográficos y de cartas imaginarias que establecen una continuidad entre la suerte de sus ancestros judeo-polacos durante la Segunda Guerra Mundial, el destino de sus padres en Uruguay y la infancia en el barrio Sur. Una historia de sobrevivencia, con un narrador situado en un calabozo que en su monólogo rompe las coordenadas del tiempo y confronta el horror de los campos de concentración nazis con el horror de la dictadura uruguaya. La obra afianzó un viraje en la trayectoria de un autor proveniente de la dramaturgia, iniciado con el delirante discurso carcelario de *El bataraz* (1992) y extendido a *El enviado del Fuego* (2004).

De relación estrecha con lo anterior son las biografías noveladas, cuyos paradigmas se encuentran en *El bastardo*, de C. M. Domínguez, y *Delmira*, de Omar Prego (1927), ambas de 1997. Complementan este panorama *Tola Invernizzi, la rebelión de la ternura* (2002), también de Domínguez, y *Falsas memorias* (2000), de Hugo Achugar (1944). En todos los casos el interés radica en la presencia de personajes legendarios, capaces de desafiar el tiempo que les tocó vivir y por lo tanto silenciados (Roberto de las Carreras y su madre Clara, Delmira Agustini, José Luis Invernizzi, Blanca Luz Brum).

## Nuevos y viejos rumbos

En 1982 Mario Delgado Aparain dio a conocer su primer libro, *Causa de buena muerte*, colección de cuentos que presenta dos de las líneas directrices que a partir de ese momento caracterizarán su obra. En el silencio de la dictadura un joven escritor se atrevía a tomar como personajes a negros, a marginados del campo, a voces suprimidas por la historia y la sociedad. Uno de esos cuentos, “La olvidada venganza del derrotado”, pasaba por ser una versión local de la leyenda del rebelde haitiano Mackandal, presente en *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier. Otros dos relatos hablaban por primera vez de un espacio mítico, un Macondo criollo, San José de las Cañas, lejos de la vía férrea y cerca de la frontera, apenas un caserío miserable sobre el que era posible recrear el universo partiendo de lo irrisorio, apelar a lo grotesco o a lo cómico para alcanzar lo trascendental o incluso para ascender a acontecimientos colectivos, y acuñar una poética que sería válida para gran parte de la obra del autor.

El esplendor de San José de las Cañas se capta en dos novelas (*Estado de gracia* y *El día del cometa*) que luego Delgado reescribió y unió invirtiéndoles el orden bajo el título *Por mandato de madre* (1996). Allí aparece el triángulo pasional del inglés Estirlin, la negra Pajita y “el más grande de los contrabandistas”, Filisbino Nieto, en el tiempo en que el mundo rural, primitivo y estancado, comenzaba a ser alterado por el avance del progreso simbolizado en el ferrocarril y los ingleses. Los cuentos de negros, por su parte, conducían directamente a la que ha sido ponderada por un buen sector de la crítica como la mejor de las novelas de Delgado, *La*

*balada de Johnny Sosa* (1987), historia de un cantor de quilombos, improvisado imitador de blues, tan ingenuo como digno, producto genuino de Mosquitos, otro mítico poblado esta vez de mínimo desarrollo urbano. Enmarcada en tiempos de la última dictadura, bastan la figura cálida y extravagante de Johnny Sosa, un coronel prepotente y una dentadura postiza, para construir una narración de callada resistencia y fina ironía. Delgado Aparain ha sabido responder al horror con la burla y la sonrisa. La historia de Mosquitos, cuando la dictadura comenzaba a resquebrajarse al punto que se volvía posible reírse de ella, es el tema de otra gran novela, *Alivio de luto* (1998). Finalmente, allí también transcurre la reciente *El hombre de Bruselas* (2011). “En el mundo rural y en el mundo urbano del interior hay muchí-

sima más fantasía que en la ciudad”, declaró alguna vez Delgado Aparain, oponiendo sus espacios de lo real maravilloso a la tan frecuentada literatura urbana desde Onetti en adelante.

Más que argumentos y protagonistas, lo que Delgado Aparain impone en el lector son cuadros pictóricos de coloridos detalles y la atmósfera del relato. Se vale para ello de un extrañamiento de la realidad donde predomina lo mágico en lo cotidiano, el enfoque insólito, la atención al detalle lateral, la creación del entorno como extensión de los movimientos del personaje, el humor esperpéntico. Elementos típicos del relato oral campesino, como la comparación, en la mayoría de los casos hiperbólica, son de permanente recurrencia. Afirma Alicia Torres a propósito de autores del mismo período, que “cortados los vínculos con la generación anterior

y fracturadas las referencias, esos nuevos escritores buscaron sus modelos en la literatura universal”<sup>16</sup>. En Delgado Aparain, aunque es visible también la influencia del cine, no cabe duda de que la cercanía del boom latinoamericano, con narradores como João Guimarães Rosa, significó el mayor aporte a su estilo. Mientras tanto, intención similar en el exterior (México) fue la de Saúl Ibargoyen Islas (1930) quien, apelando al portugués y al guaraní, inventó un espacio autónomo y fronterizo, Rivamento, un “condado” que sirve de escenario a una saga centenaria y a libros de relatos y novelas, desde *Fronteras de Joaquín Coluna* (1975) hasta *Toda la tie-*

recogidos por Mario Arregui y en los de José María Obaldía y Wimpi entre los referentes más cercanos. Ese indudable origen oral hizo que sus cuentos se escucharan por radio antes de que llegaran al libro. Consecuencia de su éxito en Montevideo y en Buenos Aires, los cuentos se trasladaron luego a unipersonales en teatro y en televisión.

La cultura afrouroguaya tiene quizá su ficción más representativa en *Gloria y tormento. La novela de José Leandro Andrade*, de Jorge Chagas (1957), cruce de biografía, crónica y ficción sobre el primer deportista

rra (2000). *¿Quién manda aquí?* (1986) amplía ese espacio incluso a la geografía americana y a una realidad que fuera común a muchos países: la barbarie militar.

En esa nueva mirada hacia el interior del país, alejada de la mimesis naturalista, se encuentra Julio César Castro (Juceca) (1928-2003), creador de Don Verídico, personaje y narrador con el que se identificó. Sus breves narraciones humorísticas sumergen al lector en un mundo delirante donde todo es posible. La mentira pergeñada en base a una sucesión de exageraciones, las comparaciones absurdas, la recurrencia a un mismo espacio (el boliche El Resorte) y a algunos personajes perennes (la Duvija, el tape Olmedo), son constantes de su arsenal de recursos. Como en el caso de Delgado Aparain, su temática prolonga esa tradición rural de cuentos de fogón disparatados de los que ya daba cuenta algún lejano episodio de *La tierra purpúrea*, de W. H. Hudson, que continuaron en las crónicas de *Simplicio Bobadilla* (Serafín J. García), en los cuentos del tropero Claudio González

16 Alicia Torres, “Los negros en Mario Delgado Aparain: una poética de la subversión”, en *Papeles de Montevideo* N° 2.

negro en Uruguay escrita desde dentro de su cultura, desde las creencias y leyendas tejidas por su pueblo, desde el mundo de fama y miseria, tango y conventillo por el que transcurrió su existir. La obra, a más de su deuda con el realismo mágico, es el producto de un reconocimiento y una difusión cada vez mayor del universo afro en nuestro país, de las múltiples manifestaciones de su legado cultural, fenómeno social de gran impulso a partir de 1985.

En *Pol-Pot* (1989) y en *Curcc* (1998), Fernando Loustaunau (1954) experimenta con la palabra para instalar un cuestionamiento al recato uruguayo, denunciando y destruyendo rígidos convencionalismos culturales. El valor adjudicado al lenguaje en sí mismo, la conciencia del uso del más imprescindible instrumento del arte de escribir, debían necesariamente renacer y tener su lugar en una narrativa que parece no desdeñar ninguna posibilidad para su pervivencia. Junto a esa “fiesta del lenguaje”, al decir de James Joyce, la reescritura es uno de los atajos más interesantes en las proximidades del nuevo siglo. Puede ser de la propia obra, actualizándola (*Salto mortales*, 2001, de Sylvia Lago) o reviabilizándola

(*Oscura memoria del sur*, 2002, de Hiber Conteris), o puede ser incluso de la obra ajena, ya sea por razones emocionales o por la necesidad de reencuentro con el pasado personal. Juan Carlos Mondragón (1951), después del refinado uso del lenguaje que da sustancia al universo conjetural de *Las horas en la bruma* (1996), halla, en el recuerdo de la conmoción que le provocara la lectura de Horacio Quiroga en su niñez, la excusa para recrear el imán de su escritura y rodear o asediar la temática del gran salteño en *El misterio Horacio Q* (1998). Similar es la apuesta de Guillermo Álvarez Castro (1949) en *Celebración* (2005). Remozar modelos como Quiroga, London, Melville y otros, permite proyectar la imagen del padre en episodios que adquieren valor por sí mismos a la vez que ofician de mojones simbólicos en la “educación sentimental” del protagonista.

Los estragos o las resacas de la dictadura siguen siendo motivo de buenas novelas. Es lo que se comprueba en *Carlota podrida* (2009) y *Las arañas de Marte* (2011), de Gustavo Espinosa (1961), escritor revelación de la última década. Mientras tanto nuevas temáticas

afioran; el erotismo es el espacio inédito de Ercole  
Lissardi (1950); el deporte se ha afirmado como eje  
de atención para Miguel Motta (1954) (desde *Breviario  
de un mediocampista* [1993] a *Hasta la cinta de llegada*  
[2012]), Daniel Baldi (1981) y Carlos Bañales (1940).

Gustavo Espinosa

28

## La novela policial

El concurso del Ministerio de Educación y Cultura del año 1990 adjudicó un primer premio compartido en narrativa édit a *Asesinato en el Hotel de Baños*, de Juan Grompone (1939) y *Último domicilio conocido*, de Omar Prego Gadea. Se consagraba así la presencia del género policial, hasta ese momento esquivo y menospreciado en las letras uruguayas. Ambos libros representaban además dos vertientes diferentes que se irían alternando por esos años. La atmósfera sombría de Montevideo en los tiempos próximos a la dictadura; el paisaje sórdido por donde pululaban el temor, la indiferencia, los rumores; una sensación de abulia y agonía surcada por detectives escépticos, ambientes bohemios y arrabales prostibularios, creaban las condiciones para recuperar algo de ese halo ya casi legendario de las novelas de Chandler. Prego es quizá el más entrenado para tal labor. Si su larga experiencia periodística, incluso vinculada a la crónica policial, y su devoción a Onetti le otorgan destreza en el relato a la vez que le suministran la fuerza de lo convincente, su condición de exiliado y de retornado al país lo dota a su vez de una imprescindible cercanía a los hechos. *Último domicilio conocido*, *Para sentencia* (1994), *Nunca segundas muertes* (1995), conforman una trilogía que recorre la trayectoria y destino de una generación escindida y obligada a revisarse, una mirada desencantada hacia el ayer, el encuentro con una realidad donde nada parece ser lo que se quiso. *Igual que una sombra* (1998), continúa a los anteriores con la investigación del crimen de una extranjera nada menos que el 14 de abril de 1972, una excusa magnífica para naufragar en los senderos cerrados de la impotencia, la desidia y la corrupción de las jerarquías policiales o en la violencia arrolladora que todo lo impregnaba.

El asedio a Raymond Chandler en este reconocimiento definitivo de la narrativa negra o policial en el medio uruguayo, abarcó también al propio escritor, ficcionalizado e inserto en su medio habitual junto a su legendario personaje, Philip Marlowe. Es lo que sucede en *10% de tu vida* (1994), un ejercicio de reescritura y bricolaje que Hiber Conteris (1933) había escrito mucho antes en sus años de prisión. El clima cosmopolita en que sitúa su acción reaparece en algunos relatos de la colección *La cifra anónima* (1988) o en *El breve verano de Nefertiti* (1994). Sucesos guerrilleros de otro tiempo se vehiculizan en ejercicios de suspenso e intriga que recuerdan a muchas novelas de Graham Greene, son los casos de *Quien socava los muros* (1989), de Juan Carlos Legido, y *Cuarteto* (2007), de Conteris. Los monólogos reflexivos, los varios narradores y los cruces temporales las siguen haciendo deudoras, sin embargo, de técnicas narrativas de los 60.

Tres autores hicieron girar sus obras en torno a personajes anónimos y cotidianos, en ambientes de atmósfera pueblerina, ciudades o localidades del interior (Mercedes, Minas, Toledo) que sustituyen al orbe montevideano. Henry Trujillo (1965), desde *El vigilante* (1996) a *Ojos de caballo* (2003), ha ido creciendo en esa prosa seca y ácida, sin concesiones, que le ha sido útil para explorar las debilidades e incertidumbres del alma humana. Un mundo mezquino y paranoico, donde la apariencia no coincide las más de las veces con la realidad y la historia sorprende al lector con numerosos e imprevistos giros de tuerca. A más de Chandler, Trujillo ha admitido a la tragedia griega y a Dostoievski como referentes para la creación de sus climas asfixiantes. En *Ojos de caballo*, tal vez su mejor narración, su ciudad natal, Mercedes, se convierte en

Henry Trujillo

“el infierno de pueblo chico”, con sus personajes ganados por el odio, el recelo, la desconfianza, la chatura de horizontes. Con una escritura más variada, que se nutre de su ciudad natal (Minas), de la propia literatura (Onetti, Borges), del cine e incluso de su propia actividad periodística, Milton Fornaro (1947) ha publicado más de una docena de libros desde 1967 hasta nuestros días. Como en el caso de Prego o Trujillo, sus novelas *Hoy fue uno de esos días* (1993) y *Si le digo le miento* (2003), significaron incursionar en historias situadas en tiempos de dictadura. Últimamente se ha afirmado de manera notoria en la narración extensa como lo demuestra *Cadáver se necesita* (2006) y *Un señor de la frontera* (2009). Hugo Fontana (1955), a su vez, en su variada temática ha recreado a criminales nazis (*Y bésame así* [1996]) y ha construido una saga en torno a una pequeña población en un entramado de varias novelas de compleja construcción como *El crimen de Toledo* (1999).

Un ramal distinto, presente desde el comienzo, es el del ingeniero Juan Grompone, quien ha creado lugar para el relato de intriga en torno a un enigma, para la narración aséptica, no contaminada socialmente, que necesita del pasado (la construcción de Piriápolis) para su despliegue lúdico en *Asesinato en el Hotel de Baños* (1990), o del espionaje en torno a la llegada del “Graf Spee” en *Ciao napolitano!* (1991).

Por uno u otro camino el salto, anunciado desde la premiación del mec, se potenció en 1992 cuando la revista *Graffiti*, de la mano de su creador, Horacio Verzi (1941), convocó a un concurso en homenaje a Dashiell Hammet. La obra ganadora resultó ser *Trampa para ángeles de barro*, de Renzo Rossello (1960), quien mucho le debe a su profesión de cronista policial. Ese concurso, sumado al rescate de Daniel Chavarría, especialista en el género fuera del país, y a la propia prosa de Verzi (*Los caballos lunares* [1991]),

marcó un momento de auge en este tipo de narrativa que atrajo a muchas miradas de críticos. Si se quiere ir atando cabos se verá que el desarrollo de la novela



policial, al igual que el de la novela histórica, coincide con un desdoblamiento temporal del testimonio por razones histórico-políticas.

## Estética de la crueldad

Pero si *Los caballos lunares* pudo insertarse en la hipotética “novela de la impunidad” que por ese entonces proclamaba Tomás de Mattos, una serie de novelas que estaban apareciendo en el escenario fueron catalogadas por Ana Inés Larre Borges bajo el epíteto de “estética de la crueldad”<sup>17</sup>. El deslinde importa. “Bien distinta es esta violencia a la que pudo detectar Raúl Gadea en las novelas históricas, porque los crímenes de Bernabé Rivera o de Latorre eran atroces pero humanos, pasionales y comprensibles. En algunas de las nuevas propuestas la crueldad se combina con lo desagradable y se vuelve central, ocupa obsesiva, obsesivamente, todo el relato”, se lee en ese artículo. En efecto, una violencia gratuita, morbosa, “de violencia por la violencia”, campea en textos como *Carnaval* (1990), de Felipe Polleri (1953), *Alkaseltzer* (1994), de Álvaro Buela (1961), algunas narraciones de *Rojo del cielo y otros cuentos* (1994), de Eduardo Alvariza (1959), *La cura* (1997), de Gabriel Peveroni (1969), *Derretimiento* (1998), de Daniel Mella (1976), *Portland* (2000), de Alejandro Ferreiro (1966) y *La azotea* (2001), de Fernanda Trías (1976). También Rafael Courtoisie

17 “Tiempos violentos. Estética de la crueldad en la literatura uruguaya”, de Ana Inés Larre Borges, en *Brecha*, Montevideo, junio de 1998.

a Trías  
and  
Fern  
a Montoro  
and  
© Fern  
Fernanda Trías

(1958), en su empeño por practicar todos los géneros, desde la ciencia ficción a lo histórico, desde el grotesco a la ironía, desde fórmulas de matemáticas a lenguajes de innovación sin desdeñar la parodia o la reconversión de baladas, parábolas o apólogos, ha recreado este “realismo sucio” y *hard* en sus últimos libros (*Cadáveres exquisitos* [1995], *Agua imposible* [1998] y *Tajos* [1999]). Es que la “estética de la crueldad” no es producto de un devenir histórico, no revisa la historia ni lejana ni reciente. Por el contrario, es el espejo del desconcierto ante un mundo que se observa desquiciado, absurdo, sin esperanza de redención. Un mundo devastado por el endiosamiento de lo material, por la desconfianza y sobre todo la pérdida de valor de los macrotextos que intentaban explicar la realidad y ahora sucumben tras la caída del socialismo real y la posmodernidad. No es solo la cultura nacional de la impunidad la que produce estos textos, sino un derrumbe mundial de valores, un agotamiento del *establishment*. “Sería ingenuo pensar en el cultivo de este tipo de literatura desde los meros límites de una circunstancia tradicional nacional, o incluso, desde la mera literatura”, añade Larre Borges, para concluir en que se trata de “una sensibilidad de época”.

## Cuarenta años de raros

También la literatura fantástica y sus derivaciones, la de los raros o no tanto, la que venía intensificándose desde los 60 y prosperó como contraimagen de la dictadura, se afianzó en los años siguientes a la restauración democrática. La escasísima ciencia ficción (si nos atenemos estrictamente a la literatura vinculada a los avances tecnológicos y a las consecuencias en la humanidad de los imperativos científicos), los cuentos de hadas, utopías, distopías y ucronías, informes impersonales y pseudocientíficos, los “relatos contaminados” y otras especies, constituyen lo que se ha dado en llamar “narrativa fantástica urugua-

ya”, prosa que en sus principios quiso tener carta nacional. Tras la obra inaugural de Tarik Carson, en 1987, *REM, 1ª Revista Uruguay de Comic, C.F., Fantasía y Rock*, titulaba: “Queremos una ciencia ficción y fantasías uruguayas”. La postura nacionalista, sin embargo, no era muy diferente de lo que habían proclamado antes y durante la dictadura órganos del otro lado del Plata como la *Revista de Ciencia Ficción y Fantasía*, *El Péndulo* y *Minotauro*, las cuales giraban en torno a la persona de Marcial Souto y su editorial Tierra Nueva<sup>18</sup>. Con cierto retraso, en Montevideo,

18 En la *Revista de Ciencia Ficción y Fantasía*, Buenos Aires, Nº 1 y 3 [1976 - 77], se dieron a conocer narraciones breves de José Pedro

además de la efímera *REM* aparecieron con propósitos similares *Tantor*, *Diaspar* y *Smog*. Elvio Gandolfo (1947), de larga trayectoria periodística entre uno y otro país, publicaba por esos días su colección de cuentos *Caminando alrededor* (1986), una visita a infiernos temidos y pesadillas reales.

Paralelamente, la difusión del género invitaba a una serie de muestras antológicas. La primera fue la del Nº 33 de la revista *Punto y Aparte*, en junio de 1990, que abordaba la nueva década con la pregunta: “En los 90 ¿seguiremos en la luna?”. Pocos meses después aparecía la selección *Más vale nunca que tarde* y en 1991, *Diez de los noventa y Extraños y extranjeros*. *Panorama de la fantasía uruguaya actual*, coordinadas por Juan de Marsilio y Oscar Brando respectivamente. En 1995 todavía habría una más: *La otra cara de la luna*, que reuniría a treinta y seis autores.

Lauro Marauda (1958), entusiasta difusor del género desde el primer momento y también creador, siguiendo a Roger Caillois, a Louis Vax y a Pierre-Georges Castex ha redefinido lo fantástico como “todo relato donde uno o más elementos sobrenaturales irrumpen, o insinúan hacerlo, en un medio cotidiano.” Bajo este vastísimo concepto Marauda incluye toda narración de ciencia ficción, maravillosa, hiperbólica y de realismo mágico, y un alto número de narradores que van desde Andrea Blanqué (1959), Rafael Cour-

(1918-1987), Luis Beauxis (1960), Carlos Rehermann (1961), Leonardo Garet (1949), Glenia Eyherabide, Lilian Hirigoyen (1957), Ruben DALba (1939-2007), Jaime Monestier, hasta Leo Masliah y Juceca. Estos serían los “neo-fantásticos”, herederos directos de Quiroga y Felisberto, pero también de Espínola (por su cuento “Rodríguez”), de Arregui o de Obaldía (por sus hiperbólicos cuentos de fogón)<sup>19</sup>, y herederos o compañeros de ruta de los que practicaron con orgullo el género en tiempos de dictadura (la “narrativa de la imaginación”, de la que hablaba Porzecanski) e incluso de algunos que los precedieron.

Carina Blixen, en su prólogo a *Extraños y extranjeros*, dice que “puede resultar paradójico que dos de los polos más creativos de la producción literaria actual sean la novela histórica (con creaciones sólidas, consensualmente reconocidas) y la ciencia ficción (más que nada tentativas, porque ha generado explicables expectativas dado lo inédito de su propuesta en nuestra literatura). Tal vez ambas sean producto de un tiempo que se fragmenta, que no se concibe como una línea, sino como reductos autónomos: momentos del pasado, momentos del futuro. El presente es lo camuflado, lo que está debajo de ambas extrapolaciones temporales”<sup>20</sup>. Espejos del tiempo, ambas narrativas podían ser miradas sesgadas o irónicas, desde el pasado y desde el futuro, a un presente injusto o no

toisie, Ricardo Prieto (1943-2008), Ana Solari (1957), pasando por Daniel Bentancourt (1946-1996), Pablo Casacuberta (1969), Raúl Benzo (1967), Juvenal Botto

Díaz y en la N° 3 en particular, el cuento “El sótano”, de Mario Levrero. La editorial Tierra Nueva publicó una segunda edición de *El habitante*, de J. P. Díaz, y las obras de M. Levrero, *La ciudad* y *La máquina de pensar en Gladys*.

aceptado.

La ciencia ficción como tal (ni la *hard* o “dura” que cultivaron Arthur Clarke o Asimov, ni aun la más

19 Lauro Marauda, *Panorama de la narrativa fantástica uruguaya*, p. 100.

20 Carina Blixen, Prólogo a *Extraños y extranjeros*. Montevideo, Arca, 1991, p. 15.

Pablo Casacuberta

amplia *fantasy* de Ray Bradbury) no ha prosperado en Uruguay. En la actual dispersión, donde no basta con trazar un panorama de la literatura observando géneros y autores (lo ideal sería ir libro a libro), la ciencia ficción fue visitada por algunos escritores en sus comienzos o alternada con otras temáticas, y la creación más consecuente, por un tiempo, fue solo la de Ana Solari, la autora de *Zack* (1993). Es de recibo entonces que el concepto sea otro, que se acepte “lo fantástico” como lo más integrador. Marauda se ha preguntado sobre el actual crecimiento de lo fantástico en Uruguay y en el mundo y ha respondido aludiendo a la insatisfacción de la vida cotidiana, el reconocimiento de lo onírico (que existe desde el surrealismo y Freud), la aparición de grandes escritores que son tomados como modelos y, fundamentalmente, en un símil a la respuesta becqueriana sobre la perdurabilidad de la poesía, a la existencia de zonas del universo y de la psiquis aún desconocidas.

Herederos de Ricci, Ricardo Prieto crea un mundo impiadoso, un reino de lo abyecto, un espacio de autodestrucción a través de ese “bestiario alucinante”, de ese “universo viscoso digno de Lovecraft”<sup>21</sup>, presente en *La desmesura de los zoológicos* (1987) y en *La puerta que nadie abre* (1991), o a través del pasivo inventario de elucubraciones sórdidas, agresivas, chocantes, de *Donde la claridad misma es noche oscura* (1994), que culmina en su novela *Amados y perversos* (1999). Por esa misma senda de “malditismo” se encuentran *Ahora le toca al elefante* (1990), *La parte de debajo de las cosas* (1992) y *Esta máquina roja* (1995), de Pablo Casacuberta, donde es posible advertir junto a ecos de “raros” uruguayos, el solipsismo de Eladio Linacero, la emblemática cucaracha de Kafka y los bestiarios grotescos.

Distinto es el camino emprendido por Juan Introuini (1948), quien con *La tumba* (2002), cruce entre

21 Fernando Ainsa, *Del canon a la periferia*, Trilce, Montevideo, 1992, p. 142.

una original biografía del creador del himno nacional, Francisco Acuña de Figueroa, y la representación del mal legado y elegido, completa el camino iniciado en los ingeniosos cuentos de *El intruso* (1989) y de *La llave de plata* (1995).

Fernando Butazzoni, otro incursionista en varios géneros, ha sabido recrear una atmósfera irreal, plena de misterio, donde sueño y realidad se confunden, en *Un lugar lejano* (2009). Un territorio de lo ambiguo, esa duda de los sentidos donde la voluntad parece gobernar el cosmos, que en este caso halla su marco propicio en la mítica Patagonia.

Finalmente, la antología personal *El elogio de la nieve y doce cuentos más* (1998), de Hugo Burel (1951), es indicadora de uno de los puntos más altos de la obra del autor y de la fantasía uruguaya. Prolijo en su proceder narrativo, Burel ha sabido recrear en sus escenarios urbanos y marinos personajes singulares de complejos resortes psicológicos y ha sabido erosionar el tenue pliegue fronterizo entre lo real y lo irreal hasta convertirlo en una caja de sorpresas. El cuento mayor, “El elogio de la nieve”, estudio de la identidad uruguaya o del afán vital de concretar una ilusión, asciende hasta alcanzar extremos delirantes o sublimes. Los mismos extremos, émulo de Borges o de Cortázar, se verifican en su última novela, *El club de los nostálgicos* (2011).

Hugo Burel

La narrativa de las mujeres<sup>22</sup>

La escritura realizada por mujeres es uno de los fenómenos más importantes ocurridos en la literatura de las cuatro últimas décadas al menos en Occidente. “Desde la revisión de las historias literarias hasta los ensayos críticos y teóricos más recientes, la reconsideración de la escritura de las mujeres

les, publicada en los años de la dictadura, obra que ella misma vinculó a una “narrativa de la imaginación” que caminaba rumbo a establecer una hegemonía en las letras uruguayas actuales, que en su cañamazo polifónico, donde se superponen diversos planos narrativos, deja a la vista un mundo caótico, en convulsión, imagen de una crisis individual y

por un lado y las teorías literarias feministas por el otro, han reordenado la historia de nuestra cultura”, ha afirmado Hugo Achugar<sup>23</sup>. En la lucha por la conquista del poder discursivo la mujer procura imponer una historia otra y también una literatura otra, con puntos de vista, voces y personajes femeninos, que erosionen el dominio o la presencia casi exclusiva del hombre en la tradición cultural mundial. Esta lucha, en el Uruguay, tuvo puntos altos en el pasado en lo que respecta a la poesía, a más de las narraciones de Armonía Somers, María Inés Silva Vila, Clara Silva, Sylvia Lago, Cristina Peri Rossi y Mercedes Rein. En relación directa con estas, surgen otras mujeres cuya obra se prolonga hasta nuestros días.

Teresa Porzecanski, perteneciente a la generación de los 60, presenta una sólida trayectoria de matices muy variados. Hemos mencionado *Invención de los so-*

22 Hemos preferido el término “La narrativa de las mujeres” y no el de “narrativa femenina” que puede generar ciertos interrogantes. ¿Está siempre la escritura de mujeres concentrada en hechos privados, íntimos? Si la respuesta es positiva, ¿es posible hablar también de una “escritura masculina” destinada solo a lo público y trascendental? Esta reconceptualización fue sugerida por Hugo Achugar en su novela *Cañas de la India* (1995) donde el autor se inventa el heterónimo de Juana Caballero para probar que la “escritura femenina” también puede ser obra de hombres.

23 Hugo Achugar, “Mujeres, escritura y poder”, en *El País Cultural* N° 37.

social. En *Construcciones* (1979), esa fragmentación se percata en la deconstrucción corporal y en la elaboración de un lenguaje capaz de integrarlo, una original empresa que se continúa en *La respiración es una fragua* (1989). “Descubrir el universo recóndito de las propias entrañas”, atender a una pierna suelta abandonada entre la basura, la poesía que es posible extraer del proceso digestivo o de elementales funciones fisiológicas, la casa que es parte de esa disgregación y la muerte, son algunos de los temas que le permiten acuñar un orbe inquietante, distorsionado, vecino al feísmo o a la “estética de lo asqueroso” de Ricci. En *Una novela erótica* (1986) la exploración del lenguaje es a través del retorno a lo prístino, “escribir de nuevo las primeras palabras... las palabras todas como semen hilvanarían los tiempos”.

*Perfumes de Cartago* (1994) representa un nuevo giro en su escritura. “Los lugares, antes que en su sitio, están dentro de uno mismo”, dice uno de los personajes, mientras la historia recorre el interior de un caserón donde sobrevive una familia de judíos sefardíes y una mujer negra. La austera realidad enclavada en un lugar (Montevideo) y un momento precisos (1934), creencias y leyendas, personajes extravagantes, sueños y hasta cuentos orientales, conforman un espeso entramado donde la evocación al pasado apela

al poder de los sentidos, de los sabores, los aromas, el sexo o las recetas de cocina, dejando al relato a mitad de camino entre lo real y lo maravilloso. Por tratarse de una muestra de “conciencia histórica ficcional” y de una “reescritura irreverente de la historia oficial”, Verani ha señalado esta obra como una novela de revisión histórica como las anotadas más arriba<sup>24</sup>.

En 1999, con la publicación de la colección de cuentos *La piel dura*, Andrea Blanqué perfilaba una renovación de su prosa que la alejaba de toda experimentación para apostar a la eficacia de lo ve-

24 Verani, H. J., Ob. cit.

rosímil y a un estilo sencillo y directo. Algunos de los relatos allí incluidos pueden ser entendidos como antecedentes de su novela *La sudestada* (2001), drama de jóvenes desvalidos, apartados de sus familias, a veces sin un norte claro, víctimas de un mundo áspero donde acechan pesadillas sociales como el sida, las drogas duras, las violaciones sexuales o el suicidio. Una clara postura feminista y cierto optimismo vital parecen a tono con la apuesta a una prosa ágil y sobria. En la misma línea aunque con mayor énfasis doctrinario, Helena Corbellini (1959) pasará de *La novia secreta del Corto Maltés* (2000) a historias de amores tormentosos en novelas biográficas como *La vida brava*

(2007), centrada en el segundo matrimonio de Horacio Quiroga, y *El sublevado* (2009), sobre la primera incursión de José Garibaldi en el Río de la Plata. En novelas como *La rosa de Jericó* (2000), *El vendedor de escobas* (2002) y *Desde las cenizas* (2005), Claudia Amengual (1969) desarrolla una epopeya doméstica de la libertad, con protagonistas femeninas enclaustradas en universos mínimos, vulneradas por la soledad y la asfixia

(1997) en adelante, también ha incursionado en ese mundo menudo, sutil, afectivo.

Pero no se trata solo de practicar el realismo desde un ángulo novedoso o doctrinario. El descubrimiento de la interioridad propia, del mensaje del cuerpo y de los recuerdos, construyen también lo femenino. Es interesante observar como Alicia Migdal (1947) pasa de la despersonalización o elusión del yo en *Mascarones* (1981) al universo

de textos intermedios como la colección de citas propias y ajenas, la carta, el diario personal. “*La casa de enfrente* puede entenderse como metáfora de la alteridad. La ‘casa, proyección de la mujer, su cuerpo, su mente, se desdobra en la de enfrente. El yo se parte en un espacio propio y otro ajeno. La primera persona femenina hace de sí misma otra para verse”, ha sintetizado Carina Blixen<sup>25</sup>.

Mercedes Estramil (1965) ha alternado crítica, poesía y prosa, desde *Ángel sólido* (1994) hasta *Rojo* (1996), esa ineludible *nouvelle* donde conviven ludismo, violencia en germen y una visión desesperanzada. El ámbito privado, la cocina más que el cuarto propio, es retomado y revalorizado por Marisa Silva Schultze (1956) en *La limpieza es una mentira provisoria* (1997). La violencia de la dictadura marcando de múltiples maneras a los miembros de una familia, en *Apenas diez* (2010), o las violencias ocultas, domésticas, que fraguan la vida de un sujeto en *Siempre será después* (2012), son el tema central de sus últimas y exitosas novelas. Se suman a las anteriores escritoras las recientes revelaciones de Ana Vidal, Natalia Mardero y, especialmente, Marcia Collazo (1959), quien, con *Amores cimarrones* (2011), ha sabido mixturar investigación, reflexión e imaginación para remozar con gran éxito la novela histórica.

25 Carina Blixen “Alicia Migdal: escribir en ‘un cuarto propio’”, en *Papeles de Montevideo* N° 2.

Mercedes Estramil

## Escrituras del yo

“En el campo de la creación, la literatura del yo, amparada por el concepto de autoficción, es una de las líneas hegemónicas entre los nuevos”, ha afirmado Ana Inés Larre Borges en su presentación al número de la *Revista de la Biblioteca Nacional* dedicado en exclusiva al tema<sup>26</sup>. Los relatos de la subjetividad se imponen a nivel internacional y atraen la atención de una crítica que busca de ese modo compensar la desatención tributada al género en el pasado. Si se piensa en diarios, memorias o aun en testimonios, en el Uruguay es posible rastrear cultores del género a lo largo de toda su historia. En el espacio de tiempo que nos ocupa, un texto como *Limonada* (2004), de Sofi Richero (1973), coincide en su aparición con recientes publicaciones de Carlos Liscano (1949) y Mario Levrero.

“Yo soy lo que escribo y no soy nada más que eso”, sentenció Liscano en *El escritor y el otro* (2007). La duplicación de sí mismo, el viejo tópico del doble, es una de las claves para acceder a la obra de Liscano, para seguir la peripecia de una vida que por un lado casi se reduce a la nada (“No hay nada para escribir sobre mi vida. Soledad, encierro obligado, encierro voluntario”) y por otro brilla en su empeño y coherencia por forjar una obra singularísima en las letras uruguayas. Hay otra clave, inseparable de lo anterior: “La literatura es lenguaje y nada más que eso. El tema es secundario”, como le confesara a Roberto Mascaró en 1993<sup>27</sup>. La combinación de ambos elementos ex-

plica sus libros, desde el primero al último. La acumulación de lectura en la prisión y el rigor de una celda de castigo forjaron el momento luminoso que acompaña al discurso delirante de *La mansión del tirano* (1992), su ópera prima, reconstruida por entero tras una requisa de sus carceleros. A ello le siguió la espesa masa de escritura a la que llamó “La edad de la prosa”, fuente primaria de *El informante* (1997), “la novela de la voz sin pausas”, ejercicio beckettiano donde un hombre es obligado a hablar, no sabe de qué ni para qué, aunque la única historia que conoce y que nunca contará “tiene centro en todos lados y circunferencia en ninguna parte”. Esos dos libros sublimaron su experiencia carcelaria y constituyen su modo de transmitir la esencia de lo inhumano sin necesidad de la denuncia directa ni de un realismo descriptivo, es decir, “haciendo literatura”.

Su destierro voluntario en Suecia, años después, probó definitivamente su temple de escritor. La conciencia de la otredad y la constancia de lo absurdo dejaron paso a *Memorias de la guerra reciente* (1988), al relato “Agua estancada” y a *El camino a Ítaca* (1994). En todos ellos la vida militar y el exilio son también espacios y vivencias que ahondan la persecución de un universo propio que integre la agudeza de su visión irónica, su escritura experimental y una serie de temas obsesivos como la búsqueda del hogar, el viaje, la vida al margen, la revaloración del acto de escribir como tabla de salvación, tópicos que permanecen subyacentes más allá de las formas y las historias.

“La literatura para mí tiene que ser eso, el cambio y el replanteo permanente”, ha afirmado<sup>28</sup>. Fiel

26 Ana Inés Larre Borges “Escrituras del yo: razones para una revista”, en *Revista de la Biblioteca Nacional*, Núm. 4-5, 2011.

27 Roberto Mascaró “Con Carlos Liscano. La libertad está en el lenguaje”, en *El País Cultural* N° 211, 19 de noviembre de 1993.

28 Mascaró, R., Ob. cit.



a esta premisa, su obra distingue varias etapas que se entrelazan a la trayectoria de su vida. El retorno a Uruguay y la decantación de lo asimilado décadas antes tuvo como consecuencia ensayos como *El lenguaje de la soledad* y el más conocido de sus libros, *El furgón de los locos* (ambos de 2000), cruce de testimonio, introspección y autoficción. El “replanteo permanente” explica también sus incursiones en la poesía, el teatro experimental, la historieta, la investigación periodística, el reportaje, los diarios personales, matices de una obra polícroma, versátil, siempre capaz de sorprender.

La “escritura del yo” encuentra su más alto punto de expresión en *El escritor y el otro* (2007), un bucear en las honduras de la memoria y de la conciencia, un

descubrirse otra vez a sí mismo, obstinadamente. “Escribir es contarse la vida porque la que cada uno tiene no le gusta”, es una de las tantas definiciones que se hallan cuando se valora a la literatura como si se tratara de una religión. Su última obra, *Vie du corbeau blanc* (2009), publicada solo en francés, recurre a la reescritura y a la parodia dejando en evidencia la influencia de Macedonio Fernández y Jorge Luis Borges.

Como la de Liscano, la autoconstrucción como escritor y como personaje de Mario Levrero (Jorge Varlotta) presenta numerosos costados. La ruptura con la narrativa tradicional, la libertad absoluta en la creación, la literatura identificada con el poder de la imagen, la percepción de lo inconsciente, son algunas de las premisas que caracterizan su prosa.

De “libertinaje de la imaginación” tipificó Ángel Rama su primer cuento, “Gelatina”, en tanto su “trilogía involuntaria”, de la que ya hemos dado cuenta, deja al descubierto una reconocida influencia de Kafka. La parodia, la burla del relato policial, otra de sus vetas temáticas, presente desde *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo* (1975), *Fauna/Desplazamientos y Espacios libres* (ambos de 1987), se prolonga hasta *La banda del ciempiés* (2010). En uno de sus tantos experimentos, *Caza de conejos* (1986), el narrador-protagonista distribuye cien minihistorias, relacionadas aunque independientes entre sí. Modelo de su escritura, la suma de viñetas diseña una cacería de conejos minuciosamente planificada y dirigida por un idiota, con conejos que pueden ser “tiernos” o “carniceros” o que pueden ser “muchachas salvajes de vellos sedosos”. Una saña sistemática e impiadosa destruye toda lógica al imponer la convivencia de elementos contradictorios, incompatibles, discordantes, en una atmósfera de ambigüedad e incertidumbre que de todo se apodera. Paralelamente, Levrero escribía guiones de historietas, textos humorísticos, lúdicos y hasta un *Manual de Parapsicología*. Sus ar-

dente, que acaba desbordando la imaginación. Uno de los más significativos cubre el último tramo de su trayectoria. A partir de “Diario de un canalla” en *El portero y el otro* (1992) y sobre todo desde de *El discurso vacío* (1996) y la póstuma *La novela luminosa* (2005), su yo irrumpe bajo la forma de diarios pretendidamente íntimos. La crisis personal es el supuesto fundamento para un discurso que en tanto nos dice que no puede escribir, escribe; que mientras asegura que no dice nada se va poblando de detalles cotidianos, ejes o núcleos que van configurando su decir. Desde las travesuras del perro Pongo a las confidencias sobre visitas femeninas como las de Chl., desde Julio de Caro y Beethoven a los escritores amigos, Levrero concluye por incorporar efectivamente su realidad al mundo, o viceversa, incorporar el mundo a su escritura. Venerado por sus iniciados, referente obligado de muchos, la influencia de su obra lo sitúa como uno de los más preferidos y a la vez extraños escritores uruguayos de los últimos tiempos.

títulos periodísticos, una miscelánea que va desde su afición de *flâneur* (“paseante”) hasta sus primeros recuerdos, fueron recopilados en *Irrupciones I y II* (2001). Ese año, en plena crisis económica, debutó como editor con los quince libros de la colección De Los Flexes Terpines.

La heterogeneidad de su obra, signo de su inquietud, ha motivado repetidos virajes que lo hacen fluctuar entre la introspección minuciosa hasta la exasperación en una interioridad conflictiva y absorbente, y la mirada impávida de lo mínimo, lo prescin-

## La cenicienta

Roy Berocay

Como en todos los órdenes, la literatura para niños y jóvenes también tuvo sus tropezones con la dictadura. No era para menos si estaba censurado hasta *Saltoncito* y, mutilados, cuentos de Horacio Quiroga o *Perico*, de Morosoli. La *Antología de la narrativa infantil uruguaya* (1978), de José María Obaldía y Luis Neira, prohibida en las escuelas durante largo tiempo, las obras desde el exilio de las maestras Elsa Lira Gaiero (*El solecito Andrés*, 1976) y Aída Marcuse, la labor ensayística y creadora de Sylvia Puentes de Oyenard y las letras de Canciones Para No Dormir La Siesta, constituyeron, no obstante, puntos altos del momento, más allá de que algunas de esas creaciones apenas llegaron a conocerse en el país. La transición a la democracia la marcó *El libro de todos* (1984), con el que se inicia la exitosa y proficua trayectoria de Ignacio Martínez, y la difusión en 1986 de *Vincha brava*, de Rosencof, lo más representativo creado en la cárcel en el género.

En 1988 *Cuentos para niños y jóvenes* constata la participación de escritores consagrados en otras áreas, como es el caso de Burel, Fornaro, Mondragón, Mercedes Rein, que se suman a intentos similares de Levrero, Galeano y Delgado Aparain. Enorme fue el éxito para el público adolescente de *El tesoro de Cañada Seca* (1994), de Julián Murguía. A pesar de eso nada parecía cambiar. La narrativa lineal, el lenguaje timorato, a veces con abuso de diminutivos, nada más que con personajes buenos y malos, no exenta aún de cierta moralina y con temas tabú, reafirmaban a la literatura infantil como una “cenicienta” incapaz de sorprender o motivar nuevos rumbos.

La revolución llegaría con Roy Berocay y las entrañables aventuras de su sapo Ruperto, cuya difusión superó todos los pronósticos trasladándose a la historieta, al teatro y al mundo exterior. Con su habla uruguaya, su gracia criolla y su desparpajo de antihéroe, Ruperto estableció un antes y un después y fue seguido por otros títulos encomiables del autor (*Pateando lunas*, *Los telepiratas*, *El abuelo más loco del mundo* y otros). Toda una gama de notables creadores (Malí Guzmán, Magdalena Helguera, Helen Velandó, Alicia Escardó, Federico Ivánier, Germán Machado, Marcos Vázquez, etc. ) ha irrumpido desde entonces en una narrativa que ahora tiene estatuto propio y objetivos bien definidos. Consecuencia de lo anterior, la atención hacia el género ha ido en aumento en el público, en ferias de libros, en ventas y también en la crítica especializada.

## Los “novísimos”

En el prólogo de un libro de reciente publicación\* el escritor Pedro Peña propone denominar “generación lúdica” (“por aquello del jugar con el lenguaje, que en el caso de estos escritores es jugar con lo más sagrado”) a una serie de escritores menores de cuarenta años cuyos nombres se han reiterado en antologías de jóvenes realizadas entre 2008 y 2012 (*El descontento y la promesa*, *Esto no es una antología*, *De acá*, *Sobrenatural* y *Entintalo*) o están teniendo una asidua participación en el Concurso anual organizado por Ediciones de la Banda Oriental y la Fundación Lolita Rubial. Son ellos Leonardo Cabrera, Damián González Bertolino, Valentín Trujillo, Leonardo de León, Rodolfo Santullo y el propio Pedro Peña. Junto a ellos podría añadirse a Horacio Cavallo, José Luis Gadea (Hoski), Ramiro Sanchíz, Martín Bencor y Jorge Alfonso.

La irrealidad que se desprende de naturalezas anómalas (*El increíble Springer*, de González Bertolino o *Mecanismos sensibles*, de Cabrera), el pasaje por la ciencia ficción o la decidida apuesta a la narrativa policial (Peña, Santullo) o los más variados registros en todos o en casi todos; la notable destreza en la construcción de una prosa depurada y magnética; un vocabulario tan tecnológico como lunfardesco; el discurso irónico o ambiguo y la trama oculta tras apariencias incompletas o cargadas de sugerencias, son algunas de las características de estos narradores. Irreverentes, huérfanos de utopías, prematuramente desencantados, desconfían de toda ideología o acceden a un presente desconcertante; si aún beben en Cortázar, en Onetti o en Levrero, su marco de referentes es ya, por fortuna, notablemente disímil.

\* P. Peña, “Principio del juego”, prólogo a *Mecanismos sensibles*, de Leonardo Cabrera, Montevideo, Banda Oriental, 2008.

## El ensayo. Empresas colectivas

La reinstitucionalización democrática exigió la reconstrucción y puesta al día de un tejido cultural entonces severamente dañado. Cumplir con eso significó una tarea harto difícil si se tiene en cuenta, como ya hemos hecho notar, la dispersión geográfica, los desniveles de oportunidades, las dificultades de intercambio después del largo silencio. Fue entonces que una empresa avizorada décadas atrás vino a dar frutos definitivos, constituyéndose de ese modo en la principal aportación al respecto. Se trataba de la participación en un ambicioso plan, surgido en la institución Casa de las Américas (La Habana, Cuba), de elaboración de “diccionarios de literatura” en cada una de las naciones de Latinoamérica, en el caso concreto, un *Diccionario de Literatura Uruguaya*, de construcción colectiva, cuya coordinación inicial, allá por la década del sesenta, correspondió a figuras representativas de la generación del 45 como Ángel Rama, Idea Vilarino, Mario Benedetti y Jorge Ruffinelli. Ahora, bajo la dirección editorial de Alberto Oreggioni, la colaboración de Wilfredo Penco, Pablo Rocca, Óscar Brando, Carina Blixen y un vasto equipo de investigadores, lograron concretarse dos tomos del *Diccionario* en 1987, tarea que se amplió en 1991 a un tercero destinado a libros, revistas, movimientos y promociones literarias. Sin duda, como bien señala Penco, el *Diccionario* significó, pese a sus carencias, “la continuidad más profunda de un proceso cultural interrumpido y distorsionado por la fuerza tras el golpe de Estado de 1973”.\* La puesta al día de los dos primeros tomos (*Nuevo Diccionario de Literatura Uruguaya*) fue realizada en 2001, otra vez por Oreggioni con la asesoría técnica de Rocca.

por Heber Raviolo y Pablo Rocca, de la que aparecieron dos tomos: *La narrativa del medio siglo* (1996) y *Una literatura en movimiento (poesía, teatro y otros géneros)* (1997), hasta ahora el mayor esfuerzo, aunque incompleto\*\*, en diseñar, después del emblemático *Capítulo Oriental* de los 60, una parcial historiografía de la literatura uruguaya. El inicio se ubicó simbólicamente en el año de publicación de *El pozo*, de Onetti, y se concentró luego en figuras relevantes, admitiendo territorios hasta ahora desdeñados como la crónica y el humor. También es de destacar la serie *Uruguay: imaginarios culturales*, compilada por Hugo Achugar y Mabel Moraña, cuyo primer volumen fue *Desde las huellas indígenas a la modernidad* (2000).

Los nuevos campos de estudio hallaron también en el ensayo histórico su mayor concreción con los dos tomos de la *Historia de la sensibilidad en el Uruguay: La cultura “bárbara” (1800-1860)* (1989) y *El disciplinamiento (1860-1920)* (1990), de José Pedro Barrán. La obra era consecuencia de una labor de investigación que, tras los libros compartidos con Benjamín Nahum, se iniciara con *Medicina y sociedad en el Uruguay del Novecientos* (tres tomos, 1992-1995). El último proyecto colectivo e interdisciplinario, que unió a Barrán con Gerardo Caetano y Teresa Porzecanski, fue *Historias de la vida privada del Uruguay* (tres tomos, 1996-1998). Finalmente, textos de su sola autoría como *Amor y transgresión en Montevideo* (1919-1931) (2001)

Alberto Oreggioni

e *Intimidad, divorcio y nueva moral en el Uruguay del Novecientos* (2008), dan cuenta del audaz desafío que implica la presencia del historiador en la intimidad de una época.

\* Wilfredo Penco, *Esbozo y guía de quince años de ensayo literario e histórico en el Uruguay* (1985 – 2000).

\*\*El plan original abarcaba cuatro tomos.

La salida de la dictadura dio lugar a una proliferación de publicaciones periódicas, muchas de las cuales, si bien en lo central atendieron aspectos políticos y económicos, cubrieron el renaciente panorama cultural de aquellos años. Herederas de la antigua *Marcha* surgen *Cuadernos de Marcha* (Tercera Época), administrada por descendientes de Carlos Quijano, y *Brecha*, fundada por Hugo Alfaro. Poco después, destinados exclusivamente a difundir la producción literaria, artes visuales, cine y otros espectáculos, aparecieron *El País Cultural*, bajo la experimentada y señera responsabilidad de Homero Alsina Thevenet, la separata *Insomnia* de la revista *Posdata* y *Graffiti*, de H. Verzi. Al correr de los años distintos medios de prensa se han alternado dedicando páginas a esta labor: *Búsqueda*, *Asamblea*, *Alternativa Socialista*, *La Hora*, *El Popular*, *La Democracia*, *La República*, *El Observador*, *Mate Amargo*, *Tres* y últimamente *la diaria*. Efíme-

ras, como muchísimas otras publicaciones de este tipo a lo largo de la historia uruguaya, fueron *La Crítica*, de Roberto Genta Dorado, el almacén de reseñas *El estante* y las subterráneas *La oreja cortada*, *Tranvías y buzones*, *GAS (Generación Ausente y Solitaria)*, *Cable a tierra*, *Suicidio Colectivo* y *Minga*. Mientras esto sucedía en el campo de la información y de la reflexión, la publicación de creación en periódicos, en un primer momento limitada a páginas aisladas, terminó por desaparecer. *La letra breve*, de San José, especializada en pequeñas narraciones, fue quizá la última en soporte papel.

Las revistas académicas han sido el espacio más propicio para el ensayo literario, convocando a sus más conspícuos representantes. En la última década la sustitución por la internet también ha sido decisiva para la difusión. Desde antes llegaba *Maldoror*, la vieja revista franco-uruguaya que había apelado al riguroso espacio de la

abstracción para sobrevivir durante la dictadura. *Papeles de Montevideo* (1997), iniciativa de editorial Trilce y de C. Liscano, alcanzó solo dos números en los que profundizó en “la crítica literaria como problema” y en la narrativa posterior a 1985. Una mayor duración en el tiempo ha logrado *el Hermes Criollo* (2001 en adelante), dirigida por Hebert Benítez Pezzolano. Aunque con irregularidad han continuado apareciendo *Relaciones*, la *Revista de la Academia Nacional de Letras* (2006 en adelante) y la *Revista de la Biblioteca Nacional* (por un tiempo llamada *Deslindes*), esta última producto del Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional haciendo uso de su rico acervo en archivos literarios. Otras dependen de instituciones públicas o privadas como son los casos de [sic], *Revista de la Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay* y *Cuadernos del Claeh*. En la web se destaca también la revista *Malabia*, de Federico Nogara. Por sus páginas desfilaron o desfilan un gran número de críticos y especialistas como Hugo Achugar, Jorge Albistur, Carina Blixen, Alma Bolón, Óscar Brando, Margarita Carriquiry, Jorge Castro Vega, Gerardo Ciancio, Uruguay Cortazzo, Juan Francisco Costa, Ruben Coteló, Juan de Marsilio, María Inés de Torres, Juan Fló, Leonardo Garret, Daniel Gil, Gabriel Lagos, Ana Inés Larre Borges, Graciela Mántaras, Gustavo Martínez, Roger Mirza,

## 2003 y 2011

En los últimos años dos acontecimientos vinculados a la actividad literaria son dignos de destaque. En 2003, en un Uruguay dolorosamente afectado por la crisis económica, una feliz convocatoria reunió a decenas de escritores en el marco de la 26ª Feria Internacional del Libro. La actividad se denominó “Letras por Kilo” y canjeó lecturas de creaciones propias por alimentos imprescindibles con destino a comedores públicos. El éxito alcanzado permitió además sentar las bases de lo que es hoy Casa de los Escritores, una entidad representativa de todos cuantos se dedican a crear literatura en Uruguay. Su sede es un pequeño local de eventos e intercambio cultural sito en el Mercado de la Abundancia, en Montevideo.

En 2011, por su parte, la editorial Banda Oriental cumplió 50 años. Fundada por estudiantes de la Facultad de Arquitectura desligados de la redacción de *Tribuna Universitaria*, con la conducción de Heber Raviolo y Alcides Abella, es hoy la empresa más antigua y de mayor prestigio en el rubro y la que sin duda ha convocado el más alto número de intelectuales del medio, contando con más de tres mil títulos publicados. Méritos suyos

Mabel Moraña, Hilia Moreira, Wilfredo Penco, Rosario Peyrou, Soledad Platero, Heber Raviolo, Pablo Rocca, Ruben Tani, Francisco Tomsich, Alicia Torres, Teresa Torres, Graciela Sapriza, Gabriela Sosa y muchos más que comparten otras actividades literarias. Desde el exterior colaboran Carla Giaudrone, Jorge Ruffinelli, Abril Trigo, Hugo Verani y Gustavo Verdesio.

son la Colección “Lectores de Banda Oriental” y el Concurso anual “Narradores de Banda Oriental” realizado junto a la Fundación Lolita Rubial, de Minas (Lavalleja). Otras editoriales, de hondo arraigo en las últimas décadas, son Trilce y Fin de Siglo.

# 3

## Los poetas de aún hoy

Gerardo Ciancio, en el prólogo de una de las más completas antologías de los últimos años<sup>29</sup>, afirma que “la poesía uruguaya actual, más particularmente, la producción lírica de las últimas décadas, ofrece al lector que en ella se interne un panorama complejo, heterogéneo, arborescente. La lírica en esta orilla del Plata nunca fue más polifónica y multívoca, más plural y centrífuga que en el presente (...) Decir poesía uruguaya en los comienzos de este siglo xxi, es decir dispersión y convergencia, diáspora y concurrencia.” El “caos” de la heterogeneidad en la variedad de temas y estilos se aquilata aún más si tenemos en cuenta el alto número de creadores, los escasos estudios críticos sobre el tema y la mínima circulación de la mayoría de los poemarios (considerados en las librerías como invendibles), hecho este último que

29 Gerardo Ciancio *Nada es igual después de la poesía. Cincuenta poetas uruguayos del medio siglo (1955-2005)*. Archivo General de la Nación, Montevideo, 2005.

hoy se intenta compensar apelando a una variedad de medios de difusión. “Las cartografías estéticas de nuestra lírica desbordan las posibilidades de análisis unilaterales o de inquisitorias empecinadas en el hallazgo de una centralidad inasible”, dice Ciancio. Y sin embargo, un mínimo de orden es mandato imperioso. Aún más que en el caso de la narrativa, lo cronológico se impone.

Planearon sobre este abigarrado paisaje figuras conductoras que fungieron —superado el interregno de la dictadura— como vivientes puentes intergeneracionales. Hasta la primera década del siglo xxi prolongaron su verba maestros del 45: el coloquialismo de Mario Benedetti, más popular que nunca; la multiplicidad de registros y el verso proteico de Amanda Berenguer; la solidez de Idea Vilariño y de Carlos Brandy o el refloramiento de Gladys Castelvecchi, que dieciocho años después de su primer

libro, halló en *Fe de remo* (1983) su voz de arenga, augural y alegórica. *Mella y criba* (2010) es el último poemario de Ida Vitale y en la antología de Ciancio la palabra más antigua que se recoge es la de Selva Casal. No en vano, hacia 1986 integrantes de Ediciones del Mirador y Ediciones de Uno pergeñan el término “abuelicidio”. Si nunca fue fácil, el gesto iconoclasta resultó aún más costoso y exigente en ese Uruguay en recomposición de hace casi tres décadas, cuando se entrechocaban las piezas dispersas tanteando un único camino.

La poesía visionaria, la alucinación onírica, halla en nuestro medio su plenitud en la prosa poética de Marosa di Giorgio (1932), donde las chacras familiares de las afueras de Salto (como la de su padre) dejan paso a un universo delirante, pesadillesco, donde todo es posible y todo sucede de repente (“De pronto nacieron gladiolos”, “Salí de la cama y me vi puesto

Washington Benavides

un zapato de goma negra”). Un mundo mítico, en un espacio preciso pero fuera del tiempo, donde la imaginación fluye libremente describiendo una naturaleza prístina e infantil, tan extraña como candorosa, que la rodea y conmueve. La poeta es una testigo “ardiente” que cuenta con toda naturalidad lo más sobrenatural a la vez que centraliza su mirada en la casa (“un cascarón macabro”, que extiende sus dominios hasta el campo y la escuela), la madre omnipresente (“Mamá dicta por toda la casa severas leyes”), el padre protector y la asfixia familiar que parece ser el origen de su poesía. En más de treinta años, *Los papeles salvajes*, recopilación progresiva de toda su obra desde 1971, ha llegado a incluir más de veinte títulos, todos episodios de una misma incursión en lo maravilloso.

La función magisterial de Washington Benavides (1930), tal vez la de mayor recibo, se cumple en

Circe Maia

dos aspectos: por su obra en sí y por su directa influencia en otros. En lo primero lo que más importa es su práctica inquieta y tenaz de distintos registros y voces, “de dominar el oficio en las más variadas direcciones”, al decir de R. Peyrou<sup>30</sup>, o como el propio poeta lo enunció en su canónico *Las Milongas*, la poesía como contrapunto entre “la guitarra de Gabino/ y el arpa del rey David.” Como se ha dicho muchas veces, poesía culta y popular, lectura voraz y “antropofagia”<sup>31</sup> insaciable que le permite creaciones tan dispares como *Hokusai* (1975), *Murciélagos* (1981) o *El mirlo y la misa* (2000). Pasando por la decisiva influencia de Ezra Pound, hasta el arte o la literatura oriental ingresan en su biblioteca: “Li Po, compadre de mis sueños/ pequeño traductor, filósofo borracho”

30 “Washington Benavides. La guitarra y el arpa”, en *Un viejo trovador. Antología de Washington Benavides*, Banda Oriental, Montevideo, 2004.

31 Utilizamos el término en el sentido que le daba el poeta brasileño Oswald de Andrade, como absorción de elementos centrales de un estilo.

(de *Lección de exorcista*, 1991). La amplitud de su obra es tal que parece desbordar su persona para dejar paso a heterónimos a la manera de Pessoa, como el Pedro Agudo de *Amarili y otros poemas* (2006), con sus versos medidos de infierno y soledad. Tan medidos como el metro clásico de los sonetos de Benavides, reunidos en *Los pies clavados* (2001). Haber merecido con justicia el Gran Premio a la Labor Intelectual (2012) es también producto de la influencia ejercida desde su casa-taller, desde esa “central poética de Tacuarembó”, como la llamó Heber Raviolo, donde tantos se formaron, ya poetas consumados como Eduardo Milán o Víctor Cunha, ya reconocidos intérpretes del canto popular, apadrinados más que por sus enseñanzas, por su constante incitar a la creación.

Hasta hace muy poco continuaba viva la voz de Nancy Bacelo (1931), “tal vez la voz más apasionada de su generación”, al decir de Emir Rodríguez Monegal, que aun en 1993 afirmaba “Hay otros mundos pero vivo en este”. Los concursos de la Feria del Libro y el Grabado, que ella misma creara y organizara durante

décadas, fueron caja de resonancia de una literatura que se adentró hasta más allá de los 90. A lo anterior se sumaba la “respuesta animada al contacto del mundo”, consigna con la que Circe Maia (1932) encauzó la influencia modélica de la obra de Antonio Machado. Como fuente de la escritura vale más lo vivido que lo leído; como construcción vale más el sentido que la forma, han sido sus lemas, coherencia que se manifiesta en *Obra poética* (2007), el volumen que recopila su larga lista de títulos, incluidos los de prosa (*Destrucciones*, considerado por algunos como su mejor libro, y el testimonial *Un viaje a Salto*). Sobre el compendio afirma E. Gandolfo: “Es una poesía a un mismo tiempo clásica y moderna, de superficie tensa y profundidad serena, de escritura al parecer muy sencilla y sin embargo muy compleja (...) atenta a la síntesis del lenguaje poético pero también a la reflexión filosófica, insistiendo en la tensión entre las dos, más que a la imposición de uno de esos dos supuestos extremos”<sup>32</sup>.



Después de “las palabras no entienden lo que pasa” surgen otras palabras de Salvador Puig (1939), las justas y necesarias, las que conforman una poética cifrada en una rigurosa condensación basada en el despojamiento y en la abstracción, lineamiento preceptivo del que no se apartará. La palabra es su gran tema y preocupación, el centro de su introspección y de su testimonio. *Apalabrar* se llama su segundo libro (1980), publicado diecisiete años después del primero y en plena dictadura. “Apalabrar”, que, en su visión paradójica, es dar nombre a las cosas y a la vez otorgar sentido a tantas palabras vaciadas de contenido. En esa línea rupturista, que interpela realidad, experien-

32 Elvio Gandolfo “El tiempo y el tacto. Obra poética de Circe Maia”, en *El País Cultural* N° 951. Montevideo, enero de 2008.

Salvador Puig

52

cia y lenguaje, las respuestas se van generando en el tiempo. De *Por así decirlo* (2000) se ha afirmado que los poemas asemejan una conversación, “vista a distancia y trabajada desde dentro”. Como lo señala el título, simula escribir como habla o simula hablar mientras escribe. Su obra completa se reunió de manera póstuma bajo el exacto título de *Apalabrados* (2012).

Enrique Estrázulas (1942) debería haber sido mencionado como escritor de prosa. Y de la buena. Su novela *Pepe Corvina* marcó un hito imborrable incluso más allá de la narrativa uruguaya. Resulta, sin embargo, difícil pensar Montevideo sin los versos de Estrázulas, cantor urbano por excelencia, un Montevideo de tango, puerto, arrabal, niebla, claraboyas, que acompaña al destino personal, tal como se la expone en sus antologías de 1986 y 2000. Acompaña este sentir poético Lucio Muniz (1939) con sus *Poemas del testigo* (1987), dolorido testimonio del insilio que no deja de alumbrar una esperanza, como en *Instantánea: poema* (1988) o *Andar en versos* (1997). A su poesía se suma su incidencia en el canto popular a través de celebradas composiciones.

La sombra de Machado se continúa aun en generaciones posteriores. Jorge Meretta (1940) a través de su vasta obra, ha recorrido la larga historia de su soledad. Cada poema es una secuencia más en el escenario de un Montevideo con sabor a mar y con su cuerpo como sujeto de reflexión. Tardíamente reconocido, su voz, que se impregna tanto de la tradición clásica como de las vanguardias, recién a fines de los 90 comenzó a ser inserta en antologías, premiada en

En la misma línea pero iluminando un diálogo con la poesía universal, en un íntimo goce de ella, Ricardo Pallares ha estampado su lirismo puro, discreto y personal en *El lugar del vuelo* (2002) y *Razón de olvido* (2004). “Poesía, cosa cordial”, un verso de Machado, es uno de los epígrafes que abren la antología *Ágape* (1993), de Jorge Arbeleche (1943), cuando el poeta ha concentrado lo doméstico universal en “la intimidad abierta” de la casa (*La casa de la piedra negra*, 1983) y alcanzado luego la celebración de la vida. Quedan a la vista sus temas: “la cualidad del tiempo, el amor —desde sus abismos a la plenitud— y la muerte, más como el morir que como vivencia agónica. Ellos quedan entramados, casi siempre, en la cotidianidad del existir, en su fuerza antiheroica, avasallante, con todos sus sencillos y humanísimos avatares y concreciones”, según ha entendido R. Pallares<sup>33</sup>. Lo autobiográfico, tantas veces emprendido, reaparece una vez más en su libro *La sagrada familia* (2010).

En la reflexión sobre el “cómo decir” y la palabra en general, Enrique Fierro (1941) crea una retórica personal, que opone al largo discurso coloquial de otros tiempos, la parquedad y la interrogación tan frecuentes en sus poemas. Un temprano signo de ruptura que abre horizontes, que se inicia en sus primeras creaciones a mediados de los 60 y se afianza en los años de su exilio en México y Estados Unidos, en *Marcas y señales* y en *La savia duda* (ambas de 1996). A la vez, la dimensión visual de la poesía y el concretismo de Haroldo de Campos encontraba en el *performer* Clemente Padín (1939) un empecinado revulsivo.

España y en Francia y entendida como referencial para muchos jóvenes. Selecciona su propia obra en *Tanto mundo* (1993) y en *El sobrante de humo* (2000).

33 Ricardo Pallares, “Algunos aspectos significativos en la poesía de Jorge Arbeleche”, en *Poetas uruguayos de los 60’* (Heber Benítez Pezzolano, comp.).

Roberto Echavarren

*Todo lo que es sólido se disuelve en el aire* (1989), el poemario que Hugo Achugar (1944) publica a su retorno de Estados Unidos, interpela su obra anterior de memoria familiar y utopías colectivas. Es “el más perestroiko de los poemarios uruguayos”, señaló Bravo. Se cuestiona allí el discurso revolucionario de otrora y la visión idealizada del país en el exilio. En *Orfeo en el salón de la memoria* (1992) y más aun en *El cuerpo del Bautista* (1996), el mito y el ritual cristiano impulsan una profundización de la temática amatoria que ahora canta a la agonía de la sensualidad, “elegía del fin del amor”, según Alfredo Fressia. La función de la poesía ha sido su último abordaje en el vallejiano *Hueso quevrado/ cuaderno de la bahía* (2006).

Desde la aparición de su segundo poemario, *La planicie mojada* (1981), Roberto Echavarren (1944)

confirmó la expectativa creada en la crítica desde su primer libro. La nueva obra, publicada tras una intensa actividad académica en Alemania, París, Nueva York, da lugar, según Eduardo Milán, al “decir Echavarren”, un estilo que lo identifica, un deliberado “oscurecimiento del significado”, un neobarroco que fusiona al cubano Lezama Lima con las teorías de Jacques Lacan. Según Bravo, es notorio también el “estrecho vínculo” con la poesía del argentino Néstor Perlongher o con la de otro cubano, José Kozer. Jerga popular, parodia, alternancia entre comunicación y hermetismo, demoledora crítica al yo poético, son algunas de las características de ese estilo, a las que es posible añadir una mayor tendencia a lo anecdótico en *Animalaccio* (1985). En su ensayo *Performance/ Género y Transgénero* (2000), ordena su obra y reivindica el “arte andrógino”, producto de una tercera

Luis Bravo

vía, anterior a la separación entre el hombre y la mujer, en la que es el cuerpo el portador del estilo. La premiación a sus últimos libros (*Centralasia*, 2005, y *El Expreso entre el sueño y la vigilia*, 2009) es un reconocimiento a su búsqueda renovadora del lenguaje poético. En 1994 inició su narrativa con *Ave roc* donde alterna la ficción con la vida real de Jim Morrison.

Luis Bravo, estudioso de la más reciente poesía, ha trazado una cartografía donde señala una promoción de los 70, fracturada por las circunstancias históricas, que igualmente pudo afirmar una continuidad entre los del 60 y los más jóvenes. Son los poetas que, con estéticas muy diferentes, recortaron el discurso coloquial para alzar la duda o para abrir un mayor margen a la experimentación. “Ninguna pretensión de transformar el mundo con el canto/

No esa ilusión de dignidad excesiva”, es la conclusión a la que había arribado Juan Carlos Macedo (1943): sus versos son una flecha hacia el futuro. Él, como Rolando Faget, Álvaro Miranda, Roberto Appratto, Elías Uriarte, Alejandro Michelena, Tatiana Oroño, Eduardo Milán, Carlos Pellegrino, Alfredo Fressia, Victor Cunha, Leonardo Garet, Eduardo Espina, Julio Chapper y Teresa Amy, figuran entre los más destacados. Algunos de ellos integraron en 1976 la antología *Los más jóvenes poetas*. “Hay que actuar la poesía”, había recomendado algunos años antes Íbero Gutiérrez (1949-1972) y en su sintaxis discontinua mezclaba lo onírico y lo paraonírico, la preceptiva estética y el presente furioso. Sus palabras se conocieron solo después de la dictadura.

Carlos Pellegrino (1944) en 1971 asumió la dirección de la prestigiosa revista *Maldoror* en tanto su

55

obra poética ascendía del experimentalismo surrealista a un clima intelectual, no emocional (*Te juego un puñado de perros*, *Versatorio*, *Claro*, *Caja*). También Rolando Faget (1941) fue adelgazando su expresión, tornándola más escueta y más íntima, secreta y personal, en clave de agua y sol, oponiéndose al conversacionismo de otrora (*Nadie dude el lucero*, 2008). Paralelo a su labor lírica, junto a Laura Oreggioni, Faget fundó Ediciones de la Balanza, con la que, en tiempos de dictadura, se atrevió a publicar a poetas de su misma generación. Lo acompañó en esa tarea a

El tema de la identidad, la revisión del ayer, utopía y realidad, son temas obligados de estos poetas que rompieron el silencio de la dictadura. “Veinte años atrás/ todo tuvo la forma/ que no tuvo”, escribirá Tatiana Oroño (1947) en 1986 (*Cuenta abierta*), verso emblemático que utilizará como título para su antología bilingüe *Tout fut ce qui ne fut pas* (2002). Por los mismos senderos, aun indagando en lo biográfico en su múltiple expresión (poesía, prosa, ensayo, docencia, taller) se encuentra Roberto Appratto (1950). “Me asombra el mundo: / Vuelve mañana por la respuesta”, dirá

partir de 1980, Álvaro Miranda (o M. Olivar Aranda) (1948) con Ediciones del Mirador.

en *Levemente ondulado* (2005). Mientras tanto, Alfredo Fressia (1948), tras *Un esqueleto azul y otra agonía*

Alfredo Fressia

(1973), transmite el dolor de su exilio sin fin, “como incompletud, como elegía perpetua”<sup>34</sup>, y la sutil lucidez de sus versos desde *Noticias extranjeras* (1984) a *Poeta en el Edén* (2012). En 1998 Fressia publicó la antología homoerótica *Amores impares*, sobre ese amor que sigue siendo “la dulce rosa en deuda con la especie”, según sus palabras. En ella se consagra definitivamente una nueva línea temática y se incluía a otros poetas contemporáneos como Arbeleche, Echavarren, Fernando Beramendi y Roberto Mascaró.

También en su eterno exilio, ponderado por buena parte de la crítica como el más destacado de esta generación, Eduardo Milán (1952) se autoinscribe en una tradición de “poetas pensadores” al fusionar al crítico y el teórico con el poeta que se interroga sobre su quehacer y sobre el vínculo de la poesía con el mundo. Desde su cuna en el magisterio tacuarembense de Washington Benavides y a la sombra del concretismo brasileño, hasta su residencia en México, su obra vive el desesperado intento de captar el orbe en movimiento o fundirse con él en un perpetuo rehacerse. Tras reunir la mayoría de sus libros

en *Manto* (1999), sus poemarios posteriores (como *Razón de amor y acto de fe*, 2002) parecen registrar una mayor confianza en el lenguaje, una mayor apertura al hombre actual, en tanto rinde pleitesía al linaje latinoamericano en el que ha bebido o del que su poesía ha sido “antropófaga” (Haroldo de Campos, Gonzalo Rojas, Juan Gelman). Como Milán también alumno de Benavides, Eduardo Darnauchans (1953-2007), bohemio trovador a destiempo, de imagen sombría y ator-

34 Álvaro Ojeda, “Imprecación del expulsado”, en *Brecha*, Montevideo, agosto de 2012.

Eduardo Milán

mentada, caló hondo a nivel juvenil y popular. Prefirió cantar sus poemas, con la voz y con el alma, en composiciones que incorporan elementos de la más variada procedencia, desde el rock o el *blues* hasta la música medieval. Vasta es también la nómina de quienes lo han influido, desde Bob Dylan a González Tuñón.

Las nuevas promociones

A la generación siguiente se la divide atendiendo el contexto histórico político. La fase “de la resistencia” nace a partir del triunfo del “No” en ese año, entronca con el movimiento estudiantil (Semana del Estudiante y fundación de la asceep) y la llamada “Generación 83”, y se extiende hasta el retorno a la democracia. La integran Elder Silva (“poeta de lo mínimo, de lo inobservable”, al decir de Alicia

Silvia Guerra

Migdal<sup>35</sup>), Jorge Castro Vega, Silvia Riestra, Aldo Mazzucchelli, Luis Pereira, Álvaro Ojeda, Víctor Guichón, Roberto Genta Dorado, Gerardo Bleier, la grafitera Brigada Tristán Tzara y los integrantes de Ediciones de Uno, entre ellos Gustavo Wojciechowski o “Maca”, Agamenón Castrillón, Luis Bravo, Richard Piñeiro, Hugo Gómez, etcétera.

35 Jorgelina Malabia (Alicia Migdal). “Poesía necesaria” en *La Semana* de *El Día*. Montevideo, enero de 1983.

Fruto de la cárcel y de Uno es Richard Piñeiro (1956-1998). Sin dejar de cultivar la poesía popular, la de Líber Falco y la de Julio Huasi, evoluciona desde un universo suburbano al intimismo en que exhibe su desengaño, su cansancio. “Un hombre estremecido de terror ante el espectáculo del mundo, se defiende con palabras”, afirmó Carlos Brandy en el prólogo del último poemario de Piñeiro (*Palabra antigua*, 1998), un libro donde todo es aniquilado, implacablemente desguzado y los poemas construyen la muerte propia.

Originario también de Uno, Luis Bravo (1957), con *Árbol veloz* (1988) y luego con *Liquen* (2003), ha sabido enriquecer la corriente neobarroca, de la que forma parte, con la precisión verbal y la metáfora popular que nace de la inmediatez cotidiana. Crítico, docente, agitador cultural, *performer*, la poesía para él “parecería ser una insurrección de la conciencia”, tal es la expresión con que lo ha caracterizado su colega Eduardo Milán. En la misma línea neobarroca, Álvaro Ojeda (1958) alterna con felicidad prosa y poesía. Quizá más cerca de la generación anterior, recurriendo al insólito cruce del tango con la tradición grecolatina, de historia patria con elaborado cosmopolitismo, Ojeda elabora sus historias de todos los tiempos (*El hijo de la pluma*, 2004), invoca el pasado familiar y propio (*Máximo*, 2010) o construye sus poemas dolidos de pasado y porvenir (*Toda sombra me es grata*, 2006) donde instala con rigor el verso libre en estructuras clásicas.

La fase siguiente, la de la “movida cultural” que se expande a partir de 1985, asiste a la frustración del otro plebiscito, el del 89, donde se consagra la impunidad, y al “cisma internacional de paradigmas”:

Gustavo Wojciechowski “Maca”

como en el período anterior, se destacan en ella: Lalo Barrubia, Silvia Guerra, Julio Inverso, Hebert Benítez Pezzolano, Thiago Rocca, Eduardo Roland, Nelson Díaz, Jorge Olivera, Sabela de Tezanos, Fernando Noriega, Hermes Millán, Ramiro Guzmán y Marianela González. Junto a ellos publican los veteranos Juan Francisco Costa, Melba Guariglia, Fernando Beramendi, Suleika Ibáñez, Silvia Prida, Blanca Emmi, Aurelio Pastori, Julia Galemire, Mario García y Dina Díaz.

Son los tiempos de la lumpenpoesía, de la que habla Abril Trigo, cuando se encuentra la “generación dionisiaca” con la “generación nómada”, época de auge del rock uruguayo. Estos son los jóvenes que finalmente acceden al retorno del civismo, a la creación de nuevas editoriales (Civiles iletrados), a la fundación de escenarios para recitales (Cabaret Voltaire, El Circo de Montevideo, etc.) y de significativos eventos como *Arte en la lona*, o a la interacción de nuevos vehículos de expresión: las *performances*, los libros-objeto, el video clip. La presencia femenina se realza con la antología *Viva la Pepa* (1990), donde junto al feminismo militante, en ese momento, de Andrea Blanqué, descuella la poesía barroca y ya finamente depurada de Silvia Guerra (1961), como seguirá siendo después, entre la luz y la oscuridad, en *Nada de nadie* (2001). La incidencia del rock y del punk aparece con la primera mujer *performer*, Lalo

36 Bravo extiende esta fase hasta 1993 con la publicación de la antología *La abadía de los pensamientos* y la celebración del Primer Festival de Poesía Hispanoamericana (organizado por Ediciones de Uno y la Intendencia Municipal de Montevideo). Preferimos el año 1989 por los hechos históricos que se mencionan.

Elder Silva

Barrubia (1967), y su revulsiva poética: “el poema es una dura cicatriz en el cuerpo/ se roba el tiempo/ y desfigura el alma. / El poema es el vicio/ del que no tiene manos para dañar/o no tiene sobre qué descargarlas” (*Tabaco*, 2000). Es el mismo mundo “malditista” y transgresor que registra la breve obra de Julio Inverso (1963-1999), que condena los miedos, los tabúes, la discriminación, la persecución a los jóvenes. Inverso, quien dirigiera la Brigada Tristan Tzara en 1985-86, tan iconoclasta como autoparódico (“Julio Inverso inaugura la nueva línea de perfumes Marosa di Giorgio”), ha sido recientemente incluido en antologías hispanoamericanas como *Un país imaginario. Escritura y transtextos* (Maurizio Medo comp.,

obreros ferroviarios en los albores del siglo pasado en Midland (2002), para merecer últimamente un reconocimiento de la crítica que le permite trascender fronteras. Novedosa resulta a su vez la poesía de López Belloso (1969), que revisita, especula o juega con la historia universal y su intrincada red de sucesos (*Poemas encontrados en el siglo pasado* [2005], *Poemas encontrados en la primera década* [2012]) recordando en sus versos a muchos de Ernesto Cardenal.

A partir de 2003 surgen los más nuevos: Pablo Galante, Fabio Guerra, Claudia Magliano, Laura Alonso, Leandro Costas Plá, Virginia Lucas, Dani Umpi, etcétera. Con ellos se produce una renovación de los reci-

2011). La poética generacional, que funciona a modo de manifiesto de la época, puede hallarse en la estética rupturista de *Matrero* (2004), de Hebert Benítez Pezzolano (1960).

En 1993 se hace evidente una nueva camada de poetas cuyos principales representantes son Mariella Nigro, Elbio Chítaro, Melisa Machado, Teresa Amy, Luis Volonté, Enrique Bacci, William Johnston, Andrés Echevarría, Gabriel di Leone, Roberto López Belloso y Rosana Malaneschii. La línea barroca parece verse fortalecida con Bacci (1960), quien tuvo su origen en la prosa manierista de *La sed de los toros* (1998), pasó por la reconstrucción poética de las luchas de

tales públicos. Inspirado en el ciclo *Caramelos y pimientos*, de Isabel de la Fuente, en 2006 surgió *Ronda de Poetas*, espectáculo que convoca a artistas nacionales y extranjeros de distintas disciplinas, “*performance* constante sobre el eje de la poesía”, según palabras de su creador y curador, Martín Barea Mattos, poeta y artista plástico. Dos editoriales son dignas de mención en esta última etapa: Artefato, que revitaliza la circulación del libro de poesía a través de varias colecciones donde se publican autores de los 60 en adelante: “Poesía oriental for export” y Yaugurú, de Wojciechowski, donde se destaca la habilidad gráfica y la primorosa confección que apunta hacia el libro artístico.

## Bibliografía básica

ACHUGAR, Hugo. “Mujeres, escritura y poder”, en *El País Cultural* N° 37. Montevideo, 22 de junio de 1990.

AÍNSA, Fernando. Nuevas fronteras de la narrativa uruguaya (1960 – 1993). Trilce, Montevideo, 1993.

—Del canon a la periferia. Encuentros y transgresiones en la literatura uruguaya. Trilce, Montevideo, 2002.

ALZUGARAT, Alfredo. Trincheras de papel. Dictadura y literatura en Uruguay. Trilce, Montevideo, 2007.

—El discurso testimonial uruguayo del siglo XX. Biblioteca Nacional, Montevideo, 2009.

BARRIOS, Graciela y PUGLIESE, Leticia. “Política lingüística y dictadura militar: las campañas de defensa de la lengua”, en *El presente de la dictadura* (Marchesi, Aldo y otros, comp.), Trilce, Montevideo, 2003.

BENÍTEZ PEZZOLANO, Hebert (comp.) Poetas uruguayos de los 60. Rosgal, Montevideo, 1997.

BRANDO, Óscar. “La de ayer y la de hoy. Cincuenta años de cultura uruguaya”, en 1960–2010. Medio siglo de historia uruguaya (Benjamín Nahum, coord.) Banda Oriental, Montevideo, 2012.

BLIXEN, Carina. Palabras rigurosamente vigiladas. Ediciones del Caballo Perdido, Montevideo, 2006.

CAÉTANO, Mericy . “La nueva narrativa histórica de los escritores uruguayos”, en *Cuadernos de Marcha* N° 95, Montevideo, junio de 1994.

CARRIQUIRY, Margarita. “Una mirada sobre la literatura uruguaya reciente (1985–2005)”, en 20 años de democracia (Caetano, Gerardo, comp.) Santillana, Montevideo, 2005.

COSSE, Rómulo. Fisión literaria. Monte Sexto, Montevideo, 1989.

DE MATTOS, Tomás. “Narrativa uruguaya y cultura de impunidad”, en *Cuadernos de Marcha* N° 81, Montevideo, marzo de 1993.

HELGUERA, Magdalena. A salto de sapo. Narrativa uruguaya para niños y jóvenes. Trilce, Montevideo, 2004.

LARRE BORGES, Ana Inés. “Emergentes y divergentes en la narrativa hoy”, en *Brecha*, Montevideo, 30 de diciembre, 1992. “Tiempos violentos. Estética de la crueldad en la literatura uruguaya”, en *Brecha*,



BRAVO, Luis. Voz y palabra. Historia transversal de la literatura uruguaya.1950–1973. Estuario, Montevideo, 2012.

— 13 poetas en 11 años. (Poesía reciente en Uruguay: 1994-2005) en *Plebella*, N° 10, Buenos Aires, 2007.

— “Huérfanos, iconoclastas, plurales: la generación poética uruguaya del 80”, en *Fórnix* Num. 5-6, Lima, abril, 2007.

OREGGIONI, Alberto, coord. Nuevo Diccionario de la Literatura uruguaya. Banda Oriental, Montevideo, 2001.

PATERNAIN, Alejandro. El Uruguay de nuestro tiempo. El testimonio de las letras. claeH, Montevideo, 1983.

PENCO, Wilfredo. “Esbozo y guía de quince años de ensayo literario e histórico en el Uruguay (1985-2000)” (disponible en internet).

PEYROU, Rosario. “Washington Benavides. La guitarra y el arpa”, en Un viejo trovador. Antología de Washington Benavides. Banda Oriental, Montevideo, 2004.

RAMA, Ángel. La generación crítica. Arca, Montevideo, 1972.

RAMÍREZ, Mercedes. “Los nuevos narradores”, en *Capítulo Oriental* N° 38. CEAL, Montevideo, 1969.

RAVIOLO, Heber y ROCCA, Pablo. Historia de la literatura uruguaya contemporánea. Tomos I y II. Banda Oriental, Montevideo, 1997.

Montevideo, 19 de junio, 1998.

MARAUDA, Lauro. Panorama de la literatura fantástica uruguaya. Rumbo, Montevideo, 2009.

MICHELENA, Alejandro. “Escritores del tiempo oscuro”, en *Graffiti* N° 24, Montevideo, noviembre, 1992.

MORAÑA, Mabel. Memorias de la generación fantasma. Monte Sexto, Montevideo, 1988.

*Revista de la Biblioteca Nacional y Deslindes*. Biblioteca Nacional, Montevideo, 1992-2011/ 12.

Revista *Papeles de Montevideo*. Trilce, Montevideo, 1997.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. La literatura del medio siglo. Alfa, Montevideo, 1966.

ROMITI, Elena. La narrativa uruguaya de los últimos años. Sombras y espejos. Centre de Recherches Latino-Américaines-Archivos, Poitiers, 2000.

SOSNOWSKY, Saúl. Represión, exilio y democracia: la cultura uruguaya. Universidad de Maryland–Banda Oriental, Montevideo, 1987.

TRIGO, Abril. ¿Cultura uruguaya o culturas linyeras? (Para una cartografía de la neomodernidad uruguaya). Vintén, Montevideo, 1997.

VERANI, Hugo. De la vanguardia a la posmodernidad: narrativa uruguaya (1920–1995). Trilce, Montevideo, 1996.

